

杭州飛来峰の元代の仏像に関する  
図像学的研究

王 丹

平成28年6月

博 士 論 文

杭州飛来峰の元代の仏像に関する  
図像学的研究

金沢大学大学院人間社会環境研究科

人間社会環境学専攻

学 籍 番 号                   1321072002

氏                   名           王    丹

主任指導教員名           森    雅秀



## 目 次

第一章 序 —— 研究対象, 研究の現状, 研究目的と方法	1
1 研究対象——杭州飛来峰石窟と飛来峰における元代造像	1
2 飛来峰における元代造像に関する研究現状	4
3 飛来峰の元代造像に関する研究の問題点, 本論文の研究目的・研究方法	13
3.1 飛来峰の元代造像に関する研究の問題点	13
3.2 研究目的と研究方法	14
第二章 現地調査にもとづく飛来峰石窟の元代造像 68 龕の現状報告	17
1 飛来峰石窟における元代造像活動の歴史背景	17
2 飛来峰の元代の全 68 龕にある仏像に関する報告	18
3 飛来峰にある元代造像の特徴	41
第三章 水月観音の図像に関する考察 —— 第 22, 50, 54, 92, 95 龕を対象として	46
1 はじめに	46
2 飛来峰石窟にある水月観音像	47
2.1 第 22 龕	48
2.2 第 50 龕	49
2.3 第 54 龕	51
2.4 第 92 龕	53
2.5 第 95 龕	54
3 水月観音の図像学系統	59
3.1 周昉の「水月之体」	59
3.2 『水月観音経』と水月観音の絵画作例	62
3.2.1 10 世紀頃敦煌を中心に制作された水月観音絵画（壁画以外）	63
3.2.2 敦煌莫高窟・榆林窟にある水月観音壁画	69
3.2.3 西夏の水月観音絵画と宋刻經典に見る観音菩薩版画	71
3.3 水月観音の彫刻作例	77
3.3.1 石刻の作例	77
3.3.2 木造の観音像	79
4 第 95 龕の金剛像に関するもうひとつの解説 —— 水月観音とカサルパナ観音との混合	80

5 結び	83
第四章 第 30 龕ジャンバラ像に関する図像学的考察	85
1 はじめに	85
2 飛来峰第 30 龕ジャンバラ像	85
3 『サーダナマラー』に説くジャンバラの成就法とインドにおけるジャンバラの造像	87
3.1 『サーダナマラー』に説くジャンバラの成就法	87
3.2 インドに現存するジャンバラ像	89
4 チベットや西夏のジャンバラ作例	93
4.1 榆林窟第 15 窟北壁の天王壁画	93
4.2 チベット金銅像のジャンバラ	94
4.3 寧夏省宏仏塔出土の西夏宝蔵神絵画	95
5 結び	96
第五章 第 75 龕の多聞天像	99
1 はじめに	99
2 杭州飛来峰石窟にある元代第 75 龕多聞天騎獅造像	100
3 唐以来の毘沙門天図像と西夏の多聞天図	101
3.1 漢訳經典に説かれる毘沙門天と唐以来の毘沙門天図像	101
3.2 西夏の多聞天信仰と作例	105
4 チベット仏教系多聞天図像の変容におけるジャンバラ図像の影響について	108
5 結び	110
第六章 結論 —— 飛来峰にある元代造像の特徴、淵源と価値	112
図版	
第一章	118
第二章	132
第三章	207
第四章	228
第五章	237
図版出典	246
参考文献	249

## 第一章 序 —— 研究対象, 研究の現状, 研究目的と方法

### 1 研究対象 —— 杭州飛来峰石窟と飛来峰における元代造像

杭州は浙江省の省都であり, 銭塘江下流に位置し, 杭州湾に臨む。「上有天堂, 下有蘇杭」の「杭」は即ち杭州のことであり, 最も美しい都市のひとつとして知られている。今から5000年前に良渚文明が栄え, 悠久たる発展史を誇る。さらに, 五代呉越国(907-978年)や南宋(1127-1279年)において都となり, 中国七大古都のひとつに列せられる。古称「銭塘」, 「臨安」, 「武林」など, 古くから茶と絹の原産地として繁栄していて, いわゆる「江南」の中心地域として名高い。呉越国の統治者銭氏一族は仏教に信仰深く, 仏教寺院や造像に大いに力を入れたという。数多くの寺院, あるいは寺院遺跡, それに, 散在している石窟造像等が現存し, 今でも仏教信仰の深い地域に数えられる。

市内にある西湖は杭州の名勝であり, 周囲に連なる山々の奥には, 天の洞窟に恵まれて作られた石刻造像が多数残されている。概して「西湖石窟」とも呼ばれ, 現存する主要な遺跡として, 慈雲嶺, 煙霞洞, 石屋洞, 玉皇山南麓等があげられる。慈雲嶺の南麓には呉越国の造像が二龕あり, ひとつは阿弥陀・観音・勢至三尊と二菩薩・二金剛力士の七尊像(図 1-1), もうひとつは地藏菩薩三尊像(図 1-2)である。煙霞洞には, 洞窟内に五代の十六羅漢像があり, 入口に宋代の観音菩薩が二体あり, 白衣持数珠観音(図 1-3-1)と持楊柳淨瓶観音(図 1-3-2)各1体である。石屋洞には呉越国において五百羅漢や諸仏・菩薩像が多数造像され, 洞窟前には寺院も建立されていたと言われるが, 現存していない。ほかにも石刻造像が散在し, そのほとんどが五代呉越国と宋における造像であり, 明清の造像はわずかにすぎない。

元代の造像が見られるのは飛来峰や呉山宝成寺である<sup>1</sup>。呉山宝成寺の後壁には, 仏龕が三つある。中央龕は三世仏(図 1-4)であり, 像の頭部と手部がかなり損なっているが, 痕跡から中尊から向かって右側の像は触地印, 左側の像は定印であった可能性が高い。西側の龕の像は現存しておらず, チベット仏教系の高僧像が安置されていたと考えられている。東側の龕はチベット仏教系のマハーカーラー像(図 1-5)であり, マハーカーラーの像としては現存する唯一年代を知ることができる像でもある。銘文に元の至治二年(1322年)と明記されており, 主尊のマハーカーラーは短軀鼓腹, 屍を踏んで立つグロテスクなイメージをしている。右脇侍は六牙象に乗り, 左脇侍は獅子に乗る。非常に特殊な図像を示し, ほかには見られない。

<sup>1</sup> 宿白「元代杭州の藏伝密教及有関遺跡」『文物』, 1990, pp.55-71, 『藏伝仏教寺院考古』, 文物出版社, 1996, pp.365-387。

飛来峰は西湖西北部の北高峰にあり、標高 200 メートル<sup>1</sup>弱に過ぎない小さな石灰岩山である。西北山麓に冷泉という溪が流れ、そのすぐ向こうに古刹靈隠寺（図 1-6-1, 2）が建立されている。自然に恵まれ、山中に天然な洞窟が遍在している。石刻造像が見られるのは東山麓にある青林洞（金光洞とも呼ばれる）、玉乳洞、そしてその北の龍泓洞の洞内外壁、および一線天や、そこから西へ連なる冷泉溪南側の岩壁と、少し離れた西山麓にある猿呼洞の外壁である（図 1-7-1～8）。五代・宋から元・明までの造像が 330 例余り現存し、像の保存状態も良く、西湖石窟の中で最も大規模な石刻造像を有する。北魏から唐の石窟としては北方石窟の雲岡石窟や龍門石窟などが主としてあげられ、宋の石窟としては四川省大足石窟や安岳石窟、および陝西省延安等の地域にある石窟造像があげられるが、元以降の石窟造像は、飛来峰のほかには見られない。飛来峰では五代・宋の造像が 200 体以上現存している上に、元代の造像も豊富に見られ、中国石窟造像史上、最後の大規模な石窟造像にあたる。

『飛来峰造像』（高念華編，文物出版社，2002）によると、飛来峰にある石刻は 100 龕ほどに現存している。その中に、最も古い年代が残る題記は青林洞内にある西方三聖像の、後周広順元年（951 年）である（図 1-8）。五代の像が青林洞内に 3 龕、洞外壁に 1 龕、計 4 龕のみ確認されている。尊格から見れば、西方三聖が 3 龕、阿弥陀如来像が 1 龕ある。北宋の像が最も多く、200 体余りあるという。そのほとんどが 20、30 センチに過ぎない小羅漢像であり、青林洞内に集中している（図 1-9）。その中に十八羅漢がセットとして作られているのは青林洞内に 2 組（図 1-10）、玉乳洞に 1 組ある。玉乳洞にあるのは 1 メートルほどの大型像であり、十八羅漢像のほか、禪宗六祖像も 1 組現存している（図 1-11）。現存する題記から、これらは主におよそ北宋の咸平（998-1003 年）、天禧（1017-1021 年）、乾興（1022 年）、天聖（1023-1032 年）年間において作られたことがわかる。なお、龍泓洞入口には玄奘像、朱士行取經図、白馬馱經図の三図が浮彫りされている（図 1-12）。

南宋時代の題記はいっさい発見されず、冷泉溪南側にある大肚布袋弥勒と十八羅漢像（図 1-13）のみが南宋作と一般的にされているが、元作と言う説もある<sup>2</sup>。

元時代においては、龍泓洞、一線天や冷泉溪南側および猿呼洞外の岩壁に龕を掘らせて像を刻する。様子から見ると、五代や宋の像とは非常に異なっている。計 68 龕、90 体ほどある仏像はすべて大型の石刻であり、厳密に言えば摩崖造像である。洞窟内にあるのは

<sup>1</sup> 『飛来峰造像』によると、209 メートルという。

<sup>2</sup> 洪恵鎮論文「杭州飛来峰『梵式』造像初探」にて元代制作とされている。

龍泓洞内の観音菩薩像のみである。

明確な年代や施主などを記す題記は 12 箇所あり、その中で一番古いのは第 3 龕の至元十九年（1282 年）銘、最も新しいのは至元二十九年（1292 年）であることから、元代における飛来峰の造像活動はおよそ 1282-1292 年の十年間であったと一般に推定されている。もちろん、明確な年代が記されていない題記も存在する以上、実際の造像期間は上述の 1282-1292 年よりも前後であることも考えられる。当時、南宋の都であった臨安（杭州）が、モンゴルの軍によって陥落されたのは 1276 年 2 月であったことから、飛来峰における元代の造像活動は南宋が滅亡して間もなく始まったことがわかる。二つの王朝の間の過渡期であることは、飛来峰における元代造像に影響を与えなかったこととなる。これは、飛来峰における元代の造像を考察する場合、非常に重要な手がかりとなるであろう。

なお、題記に見る施主は、第 3 龕の「大元國功德主徐僧昺」、第 32 龕の「大元國功德主榮祿大夫行宣政院使脱脱夫人□氏」、第 53 龕の「功德主石僧昺液沙里兼讚」、第 59 龕の「昭□大將軍前淮安万戸府管軍楊思諒同妻朱氏」、第 62 龕の「平江路僧判□□麻斯」、第 75 龕の「大元國大功德主資政大夫行宣政院使楊」、第 92 龕の「総統所董□祥」、第 98 龕の「大元國功德主宣授江淮諸路积教都総統永福大師楊」等が示されているように、皆高級官僚と僧職の高官及びその家族であったことがわかる。特に、第 75、98、99 龕の施主の「行宣政院使楊」、あるいは「江淮諸路积教都総統永福大師楊」は同じ人物で、江南积教総統に任じられた楊璉真伽そのものであると考えられている。楊は、すなわち飛来峰における元代の造像に直ちに携わっていた主事であったと思われる。彼は党項人、すなわち、モンゴルに滅ぼされた西夏の後裔であったと推論されている<sup>1</sup>。冷泉溪南側にある第 73 龕は楊本人の像であると推定されている。第 89 龕の下にある「大元國杭州佛國山石像讚」という長い銘文は、彼に阿諛迎合する文字ばかりである。そして、施主の名前は「脱脱夫人□氏」、「石僧昺液沙里兼賛」、「僧判□□麻斯」などとあるように、漢人でないことが明らかで、楊璉真伽と同じく西夏の後裔か、あるいはチベット人か、いずれにしてもチベット仏教系の者であると推測されている。

このような背景で作られた元代の仏像において、チベット仏教に属する尊格が漢伝仏教系の尊格と同時に造像され、無造作に並べられているのは当然のことであろう。この点は、最も注目すべき特徴で、西湖石窟の中だけでなく、中国石窟造像全般においてもほかには

<sup>1</sup> 陳高華『略論楊璉真伽和楊暗普父子』『西北民族研究』, 1986, pp.55-63.

ない。伝統的な「褒衣博帶」式の袈裟<sup>1</sup>を着ける如来像や菩薩は漢伝仏教系であろうが、偏袒右肩、広肩細腰に造形される如来像や、漢伝仏教に受容されない大白傘蓋仏母やターラー（救度仏母）等の女尊および、ジャンバラ、金剛手、持金剛等のグロテスクな尊格は、チベット仏教に由来する造像であろう。

漢伝仏教系の像に、毘盧遮那・文殊・普賢の華嚴三聖や阿弥陀・観音・勢至の西方三聖の三尊像のほかに、釈迦仏、熾盛光仏、倚坐弥勒、布袋弥勒、阿弥陀仏、観音菩薩（楊柳観音、数珠手観音、水月観音、持蓮華観音など）、普賢菩薩、大勢至菩薩が単独像として作られている。それに対して、チベット仏教系の仏像の種類は、非常に豊かである。如来部に無量寿仏（阿弥陀仏）、薬師如来や宝冠釈迦仏があり、菩薩部に四臂観音、獅子吼観音、持剣文殊、ヴァジュラヴィダーラナ、持金剛（金剛勇識）、金剛手があり、さらに、仏母・護法・上師部に大白傘蓋仏母、ターラー、摩利支天、仏頂尊勝、般若仏母、ジャンバラ、多聞天およびヴィルーパー等が見られる。両系統で流行している尊格をほぼ全員そろえ、まさに「仏国」さながらであろう（図 1-14）<sup>2</sup>。

本論文では、このような 13 世紀末頃の飛来峰における元代の造像である 68 龕を対象として図像学的研究を行う。

## 2 飛来峰における元代造像に関する研究現状

日本国内での杭州飛来峰石窟に関する研究としては、1920 年代に常磐大定と関野貞によって考古学的踏査が行われ、浙江省飛来峰石窟もその一部であった。その後『中国文化史蹟』図録シリーズや『中国文化史蹟解説』等著書が出版された。『中国文化史蹟 4 江蘇・浙江』の中に飛来峰関係写真が 17 枚収録され、青林洞口外壁盧遮那仏会浮彫、毘盧遮那・文殊・普賢三尊像、青林洞内の小羅漢像、龍泓洞内の菩薩像、仏頂尊勝像、金剛手菩薩像、龍泓洞外壁の仏像、射旭洞（＝一線天）外壁の仏像、大肚弥勒と十八羅漢像、および多聞天像などを含める<sup>3</sup>。

『中国文化史蹟解説 上』では、初歩的な研究が行われている<sup>4</sup>。「飛来峰造像配置図」が添付しており、上述の飛来峰関係写真に列する仏像に関して簡単な説明文が書かれ、『雲

<sup>1</sup> 「褒衣博帶」式の袈裟というのは北魏太和年間（5 世紀後半）から現れた如来像に飾る袈裟の様式である。古代中国の士大夫が着る袍から由来すると考えられる。足首まで長くてゆったりとして、胸より少し下のところにおいて広めの帯がひもを結ぶのが特徴である。

<sup>2</sup> 一線天外壁第 57 龕と第 58 龕の間に、朱色に施された「佛国」という刻字が現存している。

<sup>3</sup> 常磐大定、関野貞『中国文化史蹟 4 江蘇・浙江巻』法蔵館、1975、pp.65-76。

<sup>4</sup> 常磐大定、関野貞『中国文化史蹟 解説 上』法蔵館、1975、pp.80-97。

林寺続志』や『両浙金石志』などの文献資料に載せられている飛来峰関係の題記も詳しくあげられている。さらに、彫刻の様式に関して、以下のように述べている。

「余等、是等宋元時代の彫刻を見て、大に其の様式の変化に驚く。宋の様式は、畢竟唐の継続に過ぎぬが、元の彫刻は、大に喇嘛的の者となり、前者と甚しく性質手法を異にするのである。楊璉真伽の徒は、蓋して喇嘛教を奉ずる蒙古僧で、其の主宰して彫刻せした仏像が、喇嘛的の者となったのは当然である。」

楊璉真伽を「蒙古僧」とするのは誤っているが、元の彫刻の様式が宋の様式と大いに相違していることを指摘し、さらにそれを造像の主宰者の楊璉真伽がチベット仏教の僧であることと関連づけているのは正しい。解説の最後に、飛来峰造像の特徴に関して、

「飛来峰造像の特色は、(一) 十八羅漢の初めて現はれる事。(二) 弥勒の名を以て所謂布袋像の現はれる事。布袋像にては煙霞洞に見えるもの、恐らくは現存最古のものであらう。(三) 喇嘛的分子の初めて現はれる事。特に其の代表とも見るべきは、仏頂尊勝尊及び金剛手菩薩で、居庸関の造像と、並せて研究せらるべきものである。(四) 太乙救苦天尊の如き、新道像の現はれる事。(五) 禅宗隆盛の表示として、六祖像の如きものも現はれる事等、その主要なものである。」

というように指摘している。(一)、(二)、(三)と(五)の四点は妥当であるが、ここで冷泉溪南側にある布袋弥勒と十八羅漢像を元代の制作として扱っているのは注意すべきである。なお、(四)に述べた太乙救苦天尊についてであるが、どの像を指すかわからない。筆者が知る限りに、飛来峰においては道教の像は発見されていないはずであるが、常盤大定氏等が考古学調査を行った後、失われて現存していない可能性もある。

近年において、杭州飛来峰石窟に関して、宋元の仏教美術研究やチベット仏教美術研究に関する書物や論文の中で言及される程度で、体系的かつ専門的な研究は見られない。たとえば、『世界美術大全集 東洋編7 元』における元の彫刻やチベット仏教美術に関する節<sup>1</sup>や、『中国密教』における元代の密教美術に関する節<sup>2</sup>において、飛来峰にある元代の造像が作例として触れられることがある。ただし、それは、チベット仏教系尊格の出現やチベット仏教造像様式への受容が主として指摘されるのみである。飛来峰にある元代造像の全体像を解明するにはまだ研究が必要とされている。

<sup>1</sup> 海老根聡郎、西岡康広編『世界美術大全集 東洋編7 元』小学館、1999、田邊三郎助「第二章 元および明・清の彫刻」、pp.53-60、田中公明「テーマ特集 元朝とチベット仏教美術」、pp.325-332。

<sup>2</sup> 立川武蔵、頼富本宏編『中国密教』(シリーズ密教3) 春秋社、1999、pp.201-207。

中国では、1950年代から、西湖周縁にある石窟造像に関する考古学的調査が始まり、飛来峰石窟もその一部であった。その後、王伯敏『西湖飛来峰的石窟芸術』（1956年）<sup>1</sup>、浙江省文物管理委員会編『西湖石窟芸術』（1956年）、黄湧泉『杭州元代石窟芸術』（1958年）等の研究が発表された。

黄湧泉の『杭州元代石窟芸術』は杭州にある元代造像に関する概略的な研究書である。飛来峰にある仏像が中心であるが、呉山宝成寺にあるマハーカーラー三尊像 1 龕も紹介している。説明の文章はわずかで、像の様子や芸術的風格について簡単に解説しているが、詳細かつ専門的な研究は行われなかった。しかし、飛来峰造像 56 点、題記の拓本 3 点、および宝成寺麻曷葛剌像 2 点と題記拓本 1 点の、計 62 点の図版が収録されており、早期の貴重な図像資料を残してくれる。特に、「国画」（中国水墨山水画）の技法を用いて作成する「飛来峰石窟全景」図（図 1-15）は、東の青林洞から西の呼猿洞にまで至る、飛来峰の自然の中における各龕の居場所から、像の略図までが精緻に描かれている。平面図の形の配置図より、直観的で実用的であり、非常に貴重な資料である。

1980年代から飛来峰石窟に関する調査が再開した。上述した『西湖石窟芸術』をもとにして、1986年に浙江省文物考古研究所編によるより詳細な図録である『西湖石窟』が出版された。西湖周縁に散在する石刻造像を時代順にまとめ、最後に簡単な解説を付している。全 210 点ある図版の中では、飛来峰関係図版が 130 点ほどあり、五代から明までの仏龕がほとんど含まれている。解説では、龕のサイズや像の高さ、像容について説明されており、題記が判読できる場合、それも記されている。しかし、本書は仏龕に通し番号がつけられていない。また、像の名称については、明確にされていないことも多く、比定されている場合にも間違いが少なくない。たとえば、図 173, 175, 176, 177, 178, 181, 182 等は菩薩として記されているが、実際には順にジャンバラ、文殊師利、持金剛（金剛勇識）、四臂観音、般若仏母、宝冠如来、獅子吼観音等に比定できる。なお、図 156 は「青頭観音」と記されているが、水月観音に比定できる<sup>2</sup>。図 117, 118, 166 は不空羂索観音として記されているが、実際は仏頂尊勝である。図 183 の「女媧」像は獅子吼観音の傍に登場する七頭龍王である。なお、図 126 は観音・善財・韋天將軍と記されているが、解説においてその根拠などは記されていない。

1991年冬から1992年春にかけて、浙江省文物考古研究所は飛来峰にある仏像に対して、

<sup>1</sup> 『文物参考資料』, 1956, pp.22-26.

<sup>2</sup> 「青頭観音」について由来が不明である。名前から「青頭観音」の異称ではないかと思われる。



再度、実地調査を行った。その中心は仏像の撮影や、すべての仏像に通し番号をつけることであった。2002年に、この実地調査をもととして、『飛来峰造像』が出版された<sup>1</sup>。その中に、彩色図版（仏像のほか、銘文の拓本も含む）を193点収録しており、五代・北宋・南宋・元・明の仏像を含む龕に対して1から102までの番号を与えた。それは現在一般的に使われている番号であり、本稿もそれに準ずる。図版の前に、「五代吳越国造像」、「北宋中期造像」、「南宋風格的布袋弥勒造像」、「元代造像」、「明代造像」の五つの節で構成された研究論文が付されており、これらの五つの時期における造像背景や造像特徴についてまとめている。図版ごとに尊格名や簡単な解説が書かれており、『西湖石窟』より正確である。

元代の造像に関して、1986年に洪恵鎮「杭州飛来峰『梵式』造像初探」<sup>2</sup>が発表された。飛来峰にある元代のチベット仏教系造像に関する初めての専門的な研究であった。飛来峰において元代造像が67龕、計116体あり、その中に、「梵式」<sup>3</sup>仏像が46体、「漢式」仏像が62体、残り8体が「梵式」の影響を受けた「漢式」仏像であると詳細に述べている。注意すべきなのは、本論文では『飛来峰造像』（高念華編、文物出版社、2002）とは異なる番号が使われていることである。添付された「飛来峰元代造像配置図」と、文章の中で言及した龕の番号とを合わせて考えると、洪氏は第71龕まで番号をつけ、第1, 3, 4, 5龕を除く67龕が元代の造像として扱っていることがわかる。

いっぽう、前掲書『飛来峰造像』の中では、元代造像が68龕数えられ、洪氏の番号より1龕多い。両者を比べると（表1）、仏像のほとんどの対応が確認できるが、『飛来峰造像』による番号の第22龕（水月観音）、第23龕（菩薩）、第31龕（観音菩薩）、第68龕の4つに関しては問題がある。このうち、第68龕は実は冷泉溪南側の壁にある布袋弥勒と十八羅漢像であり、洪氏の番号順の第39号に当てられる。洪氏の研究では本像を元代造としているに対して、『飛来峰造像』では南宋造としている。なお、第22龕（水月観音）、第23龕（菩薩）、と第31龕（観音菩薩）を洪氏の番号と照合させるのには困難がある。第22と23龕は、上述した元代造とされない第1, 3, 4, 5龕の4つのいずれかに当てはまる

<sup>1</sup> 高念華編『飛来峰造像』、文物出版社、2002。

<sup>2</sup> 洪恵鎮「杭州飛来峰『梵式』造像初探」『文物』、文物出版社、1986、pp.50-62。

<sup>3</sup> 「梵式」という言い方の由来は清の王布查布が訳出した『造像量度經』に求められる。「今中土之佛像、有所謂漢式者、有所謂梵式者。其所謂漢式者、則漢武北伐匈奴、得休屠金人、安置於甘泉宮、孝明西迎沙門、受口像、創建洛都寺宇、其後漸盛遍蔓。自晉魏（北朝）六朝以至於宋、代與西國通和、公私往來、時時不斷、故多得西國佛像、而唐之元奘法師、遍歷五竺境、共十有七載、瞻禮世尊過化之地、總通其声教、大般若等經千有余卷、金玉佛像百什餘軀、俱以大象載歸、其像之精妙、皆阿育王等所造者焉。蓋自漢以來、凡欲造佛像者、皆取西來像為模、工行家、祖述相傳、此所謂漢式者也。（或以謂唐式。）其所謂梵式者、元世祖混一海宇之初、你波羅國匠人阿尼哥、善為西域梵像、從帝師巴思八來、奉敕修明堂針灸銅像、以工巧稱。而其門人劉正奉、以塑藝馳名天下。因特設梵像提舉司、專董繪畫佛像、及土木刻削之工。故其藝絕於古今、遂稱為梵像、此則所謂梵式者也。」（王丹「杭州市飛来峰石窟における仏像に関する調査報告」『人間社会環境研究』第28号、金沢大学大学院人間社会環境研究科、2014、pp.7-8）

可能性があるが、もともと番号順に入れられなかった可能性もある。いっぽう、第 31 龕の観音菩薩像は、理公塔の近くの第 32 龕の金剛手像のすぐ隣にあって、損傷が著しかったことから、洪氏の番号には入れられなかったことが確認できる。第 23 龕については、『飛来峰造像』の中において番号づけられているが、像容や写真がまったく紹介されていない。筆者が現地調査に行った時もそれを見つけれなかった。

表 1 が示すように、洪恵鎮は「杭州飛来峰『梵式』造像初探」（『文物』，1986）において、いわゆる「梵式」仏像を仏部・菩薩部・仏母部・護法部の四部に分けて、26 龕を言及した。そして、ジャンバラ，持剣文殊，四臂観音，大白傘蓋仏母，持金剛（金剛勇識），ヴァジュラヴィダーラナ，宝冠釈迦，獅子吼観音と七頭龍王，尊勝仏母，雨宝仏母（摩利支天），多羅菩薩（ターラー，救度仏母），上師ヴィルーパー等チベット仏教系の尊格について正しく比定した。これは『西湖石窟』よりも進んだ内容である。もちろん，妥当ではない比定も見られる。たとえば，第 13 龕を毘盧遮那，第 16 龕を宝生仏，第 23 龕を金剛薩埵，第 58 龕を多羅菩薩，第 70 龕を釈迦・普賢・文殊三尊と比定するのは妥当ではない。その後の研究によると，この五像は順に熾盛光仏，薬師如来，ヴァジュラヴィダーラナ，般若仏母，阿弥陀・文殊・ターラーの長寿三尊にあたることが明らかになっている。

尊格の確認をする上で，「梵式」の起源やその彫刻上の特徴に関しても論じている。「梵式」をネパール人の阿尼哥がもたらした「西天梵相」と関連付け，さらに，インド・パーラ朝の仏教美術および同時代のチベット仏教美術，ネパール仏教美術との関わりについても検討し，広い視角で専門的な研究を行った。このような「梵式」と「漢式」の概念は，その後，飛来峰にある元代造像の風格に関する研究の基本的な考え方となっている。

1990 年代頃から 21 世紀初頭にかけては，飛来峰の元代造像に関する研究の進展が著しい。王躍工，頼天兵，熊文彬，謝繼勝等の研究はその代表で，飛来峰の元代造像を解明するのに大いに貢献した。

王躍工「元代杭州仏教密宗造像之研究」<sup>1</sup>は，飛来峰にある密教系の造像および宝成寺にあるマハーカーラ像を対象として，各尊格の宗教的意味について詳しく論じた。今までの研究におけるチベット密教系尊格の比定とその宗教的意味における不足を補った。特に，上述した洪氏の研究に述べられた仏部・菩薩部・仏母部・護法部に上師部を加え，飛来峰にあるヴィルーパー像をその範疇に含ませた。

<sup>1</sup> 王躍工「元代杭州仏教密宗造像之研究」『新美術』，1998，pp.46-56。

表 1：洪氏番号と『飛来峰造像』番号との対照

洪氏番号	『造像』番号	洪氏番号	『造像』番号	洪氏番号	『造像』番号
1	——	*25 秘密大持金剛	55 持金剛	*49 獅子吼観音	78 獅子吼観音
2	3	*26 文殊師利	56 文殊師利	*50 雨宝仏母	79 摩利支天
3	——	27	57	51	80
4	——	28	58	52	81
5	——	29	51	53	82
6	29	◎30 西方三尊	59 西方三尊	*54 釈迦仏	83 釈迦仏
*7 宝蔵神	30 宝蔵神	31	60	*55 仏頂尊勝	84 仏頂尊勝
*8 金剛手	32 金剛手	32	61	56	85 (明)
9	33	33	62	◎57 観音菩薩	86 観音菩薩
10	34	◎34 観音菩薩	63 観音菩薩	*58 多羅菩薩	87 般若仏母
11	35	35	64	59	88
12	36	*36 四臂観音	65 四臂観音	*60 無量寿仏	89 無量寿仏
*13 毘盧遮那	37 熾盛光仏	*37 宝冠釈迦	66 宝冠如来	61	90
14	39	38	67	*62 密理瓦巴	91 ヴィルーパーバ
*15 四臂観音	40 四臂観音	39	68 (南宋?)	63	92
*16 宝生仏	41 薬師如来	40	69	*64 四臂観音	93 四臂観音
17	42	*41 雨宝仏母	70 摩利支天	65	94
18	50	◎42 観音菩薩	71 観音菩薩	66	95
19	43	43	72	*67 仏頂尊勝	96 仏頂尊勝
20	44	44	73	68	97
21	45	45	74	69	98
*22 大白傘蓋仏母	52 大白傘蓋仏母	*46 多聞天	75 多聞天	*70 釈迦・文殊・普賢三尊	99 長寿三尊
*23 金剛薩埵	53 ヴァジュラヴィダーナ	*47 多羅菩薩	76 ターラー	*71 多羅菩薩	100 ターラー
24	54	*48 無量寿仏	77 無量寿仏	——	——

注：(1) 洪氏番号は洪惠鎮「杭州飛来峰“梵式”造像初探」(『文物』, 1986, pp.50-62) で使われる番号, 『飛来峰造像』番号

『造像』番号と略する)は高念華編『飛来峰造像』(文物出版社, 2002)で使われる番号である。(2) 尊格の名を示すのは洪惠鎮が論文の中で言及されているもののみ。[\*]をつけるのは 26 箇所,「梵式」仏像であり,「◎」をつけるのは 4 箇所,「漢式」仏像である。(3) 洪氏番号の 41 と 50 の「雨宝仏母」は摩利支天の異訳である。洪氏番号の 47, 58 と 71 の「多羅菩薩」はすなわち救度仏母,ターラーの音訳である。洪氏番号の 62 の「密理瓦巴」はヴィルーパの音訳である。(4) 尊格の比定に関して,洪氏番号の 13 毘盧遮那, 16 宝生仏, 23 金剛薩埵, 58 多羅菩薩, および 70 釈迦三尊は誤っている。順に熾盛光仏, 薬師如来, ヴァジュラヴィダーナ, 般若仏母, 無量寿・文殊・ターラーの長寿三尊と比定されるのが妥当である。(5) 洪氏番号の 39 は『造像』番号の 68 にあたられ,布袋弥勒と十八羅漢像であり,『造像』において南宋の制作とされる。洪氏番号の 56 は『造像』番号の 85 にあたられ,観音菩薩像であり,元代でなく,明代の制作とされる。

頼天兵は飛来峰の元代造像について最も詳しい研究者の一人である。90 年代末頃から,関係論文を十数篇発表し,関係書籍の編集にも携わった。「杭州飛来峰元代石刻造像芸術」や「杭州飛来峰石窟彫刻的中外芸術交流」<sup>1</sup>において,飛来峰元代造像にあらわれる伝統的な漢伝仏教造像様式とまったく異なるチベット密教系の造像様式に関して,それはインド・パーラ朝の芸術風格から影響を受けたと推定し,さらに,それは漢伝仏教的様式と交流し,飛来峰元代造像の細部の彫刻において,二つの仏教芸術系統が融合した芸術様式がうかがえると論じた。「杭州飛来峰藏伝仏教造像題材内容辨析」<sup>2</sup>には,飛来峰にある元代のチベット密教系造像を,仏部・菩薩部・仏母部・護法部のほか,さらに,冷泉溪南側の中腹にある仏頂尊勝像を明王部として,ヴィルーパ龕を上師部として扱っている。

頼天兵は個別の仏像に関する研究を多数発表している。第 91 龕ヴィルーパ,第 84 龕仏頂尊勝壇城,第 37 龕熾盛光仏,第 40 龕四臂観音等が含まれる<sup>3</sup>。各尊格の宗教的信仰について詳しく論じ,同類図像と比較した図像学的研究も行い,尊格弁識や図像様式に関する研究を進めた。たとえば,今まで釈迦仏と漠然として認識していた第 37 龕は,実は漢伝密教に流行していた熾盛光仏と九曜を表現することを指摘した。第 40 龕に関する研究では,残される題記から,制作年代を至元二十四年(1287 年)に特定し,左右に配されていた二脇侍についても推論を試み,六字大明母(Ṣaḍakṣarī Mahāvidyā)と持宝(Maṇidhara)であった可能性が高いと述べている。

<sup>1</sup> 頼天兵「杭州飛来峰元代石刻造像芸術」『中国蔵学』,1998, pp.96-107。「杭州飛来峰石窟彫刻的中外芸術交流」『電大教学』,1998, pp.20-22。

<sup>2</sup> 頼天兵「杭州飛来峰藏伝仏教造像題材内容辨析」『文博』,1999, pp.58-66。

<sup>3</sup> 頼天兵「杭州飛来峰サキヤ派印度祖師龕像初考」『南方文物』,1999, pp.78-83。「杭州飛来峰第 91 号龕藏伝仏教造像考」『中国蔵学』,1999, pp.144-153。「杭州飛来峰元代第 84 龕造像探討」『敦煌研究』,2000, pp.38-44。「飛来峰元代第 37 龕金輪熾盛光仏変相造像考」『東方博物』第十二輯,2003, pp.45-49。「飛来峰紀年藏伝四臂観音三尊龕造像初探」『中原文物』,2008, pp.74-79。「飛来峰郭経歴造像題記及相關的元代釈教都総統所」『文物世界』,2008, pp.29-33。

熊文彬「杭州飛来峰第 55 龕頂髻尊勝仏母九尊壇造像考」<sup>1</sup>では、今まで、不空羼索觀音と誤って比定されてきた三面六臂の主尊と 8 体の脇侍の群像龕について、漢訳經典やチベット語訳經典を数多く参照して考察した結果、それはチベット密教に流行していた仏頂尊勝の曼荼羅を表現する作例であることを指摘した。このような研究は、飛来峰にある元代のチベット仏教系造像に関して、新たな領域を広めたものである。

2003 年に、謝繼勝と高賀福の共著による論文「杭州飛来峰藏伝石刻造像的風格淵源与歷史文化價值」<sup>2</sup>が発表された。飛来峰の元代の造像の様式研究において、はじめて西夏仏教美術とのかかわりについて指摘した。「漢式」と「梵式」といった違いは、題材によるものに過ぎず、飛来峰にある元代造像は全体的に統一した様式を有すると述べた。その統一した様式というのは、漢伝仏教とチベット仏教の芸術風格をうまく融合させたものであり、さらに、仏頂尊勝像や般若仏母像、多聞天像を例に参考しながら、そのような様式のより直接的な図像の源流は、西夏の仏教美術に遡れると主張した。この論点を基にして、「漢式」の仏像——たとえば、觀音菩薩——の様式の由来も、同じく西夏仏教美術まで導かれるかもしれないと言及した。論文の後半においては、冷泉溪南側にある大肚布袋弥勒と十八羅漢の大型像は、布袋和尚と十八羅漢の図像がチベットへ伝播するきっかけである可能性について論じた。最後に、確実な年代のわかる題記が現存しているからこそ、中国仏教美術史とチベット仏教芸術史の研究において、図像学と年代比定の基準として見なされ、非常に重要な価値を持っていると、飛来峰にある元代造像を高く評価している。

その後、頼天兵「從藏漢交流的風格形態看飛来峰元代造像与西夏芸術的關係」<sup>3</sup>が発表され、飛来峰にある元代造像に見られる西夏仏教芸術の影響についてさらに詳しく分析した。西夏こそ、飛来峰にある元代造像にあらわれる、漢伝仏教とチベット仏教の芸術をうまく融合させた様式の先駆けである点を強調している。

以上述べたほかに、もう一つ重要な論文があげられる。2004 年に発表された廖陽「杭州飛来峰元代梵文石刻辨釈」<sup>4</sup>である。これは飛来峰に残されている元代の梵文の真言に関する論文である。飛来峰では龕の上部、光背や縁等において刻まれ、主尊の尊名がわかる真言が九箇所あり、該当するのは第 37, 41, 43, 52, 53, 55, 64, 84, 89 龕である。単独に刻されている真言は、第 34 龕の左側にある六字真言と、龍泓洞外壁一番左側にある楊璉

<sup>1</sup> 『飛来峰造像』による番号順の第 84 龕にあたる。熊文彬「杭州飛来峰第 55 龕頂髻尊勝仏母九尊壇城造像考」『中国藏学』, 1998, pp.81-97。

<sup>2</sup> 謝繼勝, 高賀福「杭州飛来峰藏伝石刻造像的風格淵源与歷史文化價值」『西藏研究』, 2003, pp.41-49。

<sup>3</sup> 頼天兵「從藏漢交流的風格形態看飛来峰元代造像与西夏芸術的關係」『敦煌研究』117 号, 2009, pp.74-78。

<sup>4</sup> 廖陽「杭州飛来峰元代梵文石刻辨釈」『藏学学刊』第一輯, 2004, pp.164-184。

真迦造真言石碑の二箇所である。これらの梵文の真言の解明によって、尊格の比定をめぐる問題が解決された。たとえば、第 37 龕の光背に刻されている梵文は『消災吉祥陀羅尼』によるものであることがわかり、主尊と下段の小像が熾盛光仏と九曜であることが次第に明らかになった。第 41 龕の仏坐像は、左手で鉢を持ち、右手は垂下し、親指と第 3、4 の指を屈し印を結ぶ。宝生如来であると推定される説があるが、光背に残存している銘文を読み解くと、薬師如来の名号が読みとれる。

2010 年に出版されたチベット仏教芸術に関する『蔵伝仏教芸術発展史』では、上巻第四章「元代中原蔵伝仏教芸術（上）」の第三節は、「蔵伝仏教芸術在江南の伝播（上）：杭州飛来峰蔵伝仏教造像」をタイトルとして、飛来峰にある元代のチベット仏教系造像を、チベット仏教芸術全般の下において論じている<sup>1</sup>。造像に関する解説は、以上に述べた頼天兵や謝繼勝等の研究成果を抜粋したものを主な内容としているほか、その時、杭州を中心とした江南地域において、楊璉真伽を代表とするチベット仏教の僧侶たちが布教に活躍していた様子を、特に詳しく紹介している<sup>2</sup>。モンゴル族が統一した国家を建立した背景に、チベット仏教がそれに乗じて東や南の地域へ本格的に伝播していく過程は、飛来峰石窟にある元代造像を理解する助けとなる。

2014 年に、『江南蔵伝仏教芸術：杭州飛来峰石刻造像研究』<sup>3</sup>が出版された。テーマの通り、飛来峰に現存している元代造像を対象とする専門的な研究書である。上編において、上述した熊文彬、謝繼勝の研究成果のほかに、Linrothe 「江南釈教総統的功德——13 世紀末蒙古統治下の杭州漢蔵仏教芸術」や、廖暘「飛来峰元代石刻造像内容叙录」、葉少勇「飛来峰石刻梵文陀羅尼的蘭札字体」を収録している。Linrothe の論文は、主として楊璉真伽がチベット仏教の布教に大いに貢献したことについて論じている。廖暘「飛来峰元代石刻造像内容叙录」は、造像内容や題記、そして各龕と仏像の線描図を詳細に作成した。下編には、各龕の図版を収録し、さらに、謝繼勝、熊文彬、廖暘、頼天兵、Linrothe の五人によって解説文が書かれている。最後に、付録において、関係論文や研究概説を収録している。例えば、宿白「元代杭州の蔵伝密教及其有関遺跡」や、瀋衛荣「神通、妖術和賊髡——論元代文人筆下の番僧形象」、Chang Qing 「The Portrait Image of Yang Rinchen Skyabs at Feilaifeng of Hangzhou and its Reception in the Yuan and Ming Periods」、于碩「杭州飛来峰高僧

<sup>1</sup> 謝繼勝編『蔵伝仏教芸術発展史』（上下）中国書画出版社，2010，pp.310-325。

<sup>2</sup> Rob Linrothe の研究を抜粋したものであると思う。Linrothe 論文の漢訳，「江南釈教総統的功德——13 世紀末蒙古統治下の杭州漢蔵仏教芸術」，『江南蔵伝仏教芸術：杭州飛来峰石刻造像研究』，pp.50-63。

<sup>3</sup> 謝繼勝，ほか編著『江南蔵伝仏教芸術：杭州飛来峰石刻造像研究』，中国蔵学出版社，2014。

取経組彫内容と時間再分析」, 頼天兵「飛来峰造像調査研究歴史的回顧」を含む。本書は、今までの研究成果を集大成した著作である。

### 3 飛来峰の元代造像に関する研究の問題点, 本論文の研究目的・研究方法

#### 3.1 飛来峰の元代造像に関する研究の問題点

飛来峰にある元代造像は、中国における最後の大規模な石窟造像に位置づけられ、北魏からの石窟造像の歴史をいっそう豊富なものにしたと言える。さらに、チベット仏教系の像が多く制作されており、チベット仏教の後伝初期にあたる 13 世紀末頃における様相を解明するために豊かな文物資料を提供する。なお、楊璉真伽を代表とする西夏後裔の僧侶たちが飛来峰における造像活動に参加したことから、西夏の仏教とその芸術が、国が滅んだため断絶したのではなく、飛来峰造像に見られるように、江南において引き続き開花したこととの証明となる。13 世紀に、チベット仏教はモンゴル政権の威勢に乗って、西夏や宋の故地に本格的に影響を及ぼし、後世の明・清におけるチベット仏教信仰とその芸術の繁栄にも密接に関わっている。本論文で扱っている飛来峰の元代造像はこのような風潮の初期にあたり、中国仏教全般から見れば、漢伝仏教がチベット仏教と融合しはじめる転換点に位置づけられる。このゆえに、飛来峰の元代造像に関する研究は重要な意義を有する。

前節においてこれまでの研究を概観したが、飛来峰にある元代造像に関する研究には、いくつかの問題点が残っている。

まず、洪恵鎮氏が飛来峰の元代造像を「梵式」と「漢式」として解釈しているが、研究の進展に伴い、単に「梵式」と「漢式」というように様式的に飛来峰の元代造像を分けるのは妥当ではないことがわかる。むしろ、チベット仏教系か漢伝仏教系か尊格の種類によって解釈するほうが適切であると考えられる。この視点から、情況不明の第 23 龕を除き、残りの 67 龕では、チベット仏教系の像は 33 龕、49 体あり、漢伝仏教系の像は 34 龕、42 体あると指摘したい。

そして、前述に述べたように、関係研究は豊富かつ精緻であり、整えた系統や高い学術的レベルに達しているが、チベット仏教系造像に専ら偏っていることが明らかである。その一方、伝統的な漢伝仏教に帰せられる仏像に関しては、チベット仏教系造像に関する論説においてわずかに言及される程度にすぎず、専門的な研究はまったく行われていない。飛来峰にある元代造像群は、題材的にはチベット仏教と漢伝仏教に分けられる一方、彫刻として統一した様式を示していると一般的に認められている。この意味から、チベット仏

教系の像の図像様式はチベットから、漢伝仏教系の像の図像様式は宋の故地から受け継いだものであるとは簡単には言い切れないこととなる。このうち、漢伝仏教とチベット仏教の両方を受容した西夏仏教とその芸術からの影響は、見直すべきである。その一方、西夏仏教との関わりも考慮に入れば、漢伝仏教系の像に関する研究を進めないまま、飛来峰にある元代造像全体の様式の詳細や起源を解明すること、そして、中国石刻造像芸術上における位置や価値を正しく批判することもできない。

さらに、従来の研究において個別に論じられたのは、第 37 龕の熾盛光仏、第 40 龕の四臂観音、第 68 龕の布袋弥勒と十八羅漢、第 73 龕の楊璉真伽造像、第 84 龕の仏頂尊勝、第 91 龕のヴィルーパくらいである。個別の仏像に対する系統的かつ専門的な研究に、まだ進展の余地があると考えられる。たとえば、西夏仏教美術とのかかわりが指摘されているが、代表的な仏像に関する専門的な研究を行い、様式上におけるかかわりをいっそう確かめるものもまだ十分ではない。また、飛来峰に現れたこれら元代の仏像は、たとえば、チベット仏教系の無量寿仏、四臂観音、ターラー、大白傘蓋仏母、多聞天、漢伝仏教系の水月観音、数珠手観音、熾盛光仏、布袋弥勒などがあるように、すべて当時において最も流行していた尊格であり、意図的に選択されて制作された事情が推測される。チベット仏教の後伝初期にあたる 13 世紀以前の美術作例がそこまで豊富でないため、個別の尊格に関する図像学的研究のための作例が少ない、あるいは存在していないことは問題である。それに対して、飛来峰では多種類の尊格がそろっており、ある程度でその空白を埋めることができる。

### 3.1 研究目的と研究方法

1990 年代から 21 世紀初頭にかけては、飛来峰にある元代造像の研究が飛躍的に進んだ。数多くの研究論文が発表され、飛来峰にある元代造像に対する研究のレベルも高まった。しかし、2010 年頃からは、飛来峰にある元代造像に関する研究は停滞しつつある。本論文では、(1) 現地調査のもとで、仏像の保存状況を確認し図像資料を作成すること、(2) 漢伝仏教系の仏像を対象として研究を行うこと、(3) 西夏仏教との芸術との関わりをいっそう明確にすること、(4) 個別の仏像に関する系統的な図像学的研究を増やすこと、という主な四つの方面から着手し、飛来峰にある元代造像に関する研究をさらに推進させることを目的とする。

具体的には、以下の点について研究を行う。

まず、基本的なデータを収集する。筆者は 2013 年夏と 2014 年夏に杭州に行って実地調



査を2回行い、飛来峰石窟にある仏像の現在の状況を確認し、ほとんどの仏像の写真撮影を実施し、関係資料を収集することができた。第二章では、現地調査をもとにして、飛来峰にある元代の68龕の造像に関して、図像集を作成した上に、全体的な配置から、各龕のディスクリプションや関連する研究を明示する。さらに、四川省大足石窟や安岳石窟、および杭州煙霞洞などに現存する五代・宋の石刻を比較対象として、飛来峰の元代造像の彫刻上の特徴を分析する。

次に、第三章では、水月観音を対象として研究を行う。飛来峰の元代造像では、水月観音は6龕数えられる。第22, 50, 51, 54, 92, 95 龕である。ただし、このうち、第51 龕は損傷が著しいため、第三章では残りの5 龕を対象とする。飛来峰の元代造像では、特定の尊格で複数の像が制作されたのは無量寿仏（阿弥陀仏）、四臂観音、ターラーなども見られるが、水月観音像のほうが数的にも多いし、像の表現がそれぞれ異なっているのはとくに特徴的である。水月観音はもともと仏経經典の中に説かれる尊格ではなく、唐の画家周昉によって描かれたことに起源を持つ観音菩薩の新しい様式である。その図像は五代・宋において広がり、西夏にも受容され流行していた。敦煌石窟では宋や西夏の水月観音壁画が数点現存し、四川省大足石窟などにも水月観音の石刻も数例見られ、さらに、黒水城から出土した西夏文物の中でも水月観音絵画が確認される。これらの豊富な水月観音の美術作例とを比較して考察することを通して、飛来峰にある水月観音の図像はどのように展開してきたか、また、水月観音の図像系統の中でどのように位置づけられるかが明らかになるだろう。なお、インド密教に登場するカサルパナ観音は、チベット仏教の場合、「空行観音」と呼ばれるのは意識として理解できるが、漢訳の場合、「水月観音」と対応するのは興味深い。チベット仏教系の尊格と並べて配置される飛来峰の水月観音像の真相が解明されれば、カサルパナ観音と水月観音とが同一視される理由が解釈できるようになるだろう。

そして、第四章では、第30 龕のジャンバラ、すなわち宝蔵神を対象として論ずる。インドに起源をもつジャンバラはチベット仏教に受容され、その後、西夏にも受け入れられた。現在、後伝初期のジャンバラ作例が金銅像を主としていくつか現存し、寧夏省宏仏塔から西夏時代の宝蔵神絵画が1点出土している。こうして、インドからチベットと西夏を経て、杭州飛来峰にある第30 龕のジャンバラ像までのルートが明らかになった。すなわち、ジャンバラを通して、インド密教、チベット仏教、および西夏仏教をつなぐことができる。

最後に、第五章では、第75 龕の多聞天像に関して考察する。多聞天は四天王のひとりで、四天王のうち、独立した信仰が最も顕著な尊格である。漢伝仏教とチベット仏教の両方に

において、広範な信仰が認められ、美術作例も豊かである。本像は、三叉戟と仏塔を持ち、堂々と立つ漢伝仏教系の多聞天としては表現されず、獅子に騎乗し、宝物を口から吐き出す小獣と傘幢を手を持つチベット仏教系の多聞天図像である。しかし、後伝初期の作例が乏しいため、このような図像が、いつ、どのように成立したかは明瞭ではない。西夏時代の出土文物の中では、多聞天図は数点確認され、その中では三叉戟と仏塔を持つ多聞天図もあるし、傘幢と宝物を口から吐き出す小獣を持ち、獅子に騎乗する多聞天図もある。さらに、現存する、チベット語から訳されたと推測されている西夏時代の文献資料の中では、多聞天儀軌を説くものが数点確認できる。よって、西夏の 12 世紀頃までに、獅子に騎乗し、傘幢と小獣を持つチベット仏教の特有の多聞天の図像がすでに成立したことがわかる。飛來峰の第 75 龕の多聞天像を西夏の多聞天図と比較することで、両者の図像様式上のかかわりが確かめられる一方、さらに、多聞天に関する図像学的研究において、12 世紀から 13 世紀にかけての展開を知る上に貴重な作例となる。

## 第二章 現地調査にもとづく飛来峰石窟の元代造像 68 龕の現状報告

### 1 飛来峰石窟における元代造像活動の歴史背景

1227 年に、モンゴル政権は西夏を滅亡させたことをきっかけに、西夏において中後期から盛んに信仰されていたチベット仏教と接触しはじめた。1247 年に、モンゴルのオゴタイ・ハン（闊端汗）が涼州にチベットのサキャ・パンディタ（paṇḍita）と面会して以後、モンゴル皇族はチベット仏教を積極的に支持する政策を遂行した。特に、世祖フビライは即位後、中央機構にチベット事務と全国的宗教を総理する総制院（1288 年から宣政院と改めた）を設置し、サキャ派の高僧パクパを帝師と崇め、総制院を管理させた。その後、サキャ派の高僧を帝師として全国の宗教事務を総理する「帝師制度」が定着するようになった。

1276 年に、モンゴル軍は南宋の都、臨安（今の杭州）を攻め落とした。南宋の礎を崩すため、臨安を中心とした江南地域においてチベット仏教の流布に大いに力を入れた。『元史』巻一〇「本紀第一・世祖六」の至元十四年（1277 年）二月条には、「詔以僧亢吉祥，憐真加，加瓦並為江南総撰，掌釈教」と記されているように、杭州において江南仏教事務を管理する総統所と行宣政院を設置した。ここにあらわれた「憐真加」は、すなわち楊璉真伽そのものであり、彼は帝師パクパの弟子であり、「江淮諸路釈教都総統」に就き、チベット仏教の江南における伝播に関して、非常に重要な人物の一人に数えられる。飛来峰に残されている造像題記に、彼の名前が登場するところが 3 箇所ある。これまでの研究によって、楊は飛来峰における造像に直接に携わった者であると考えられている。至元十四年から至元二十九年秋頃まで、彼は少なくとも 15 年間は江南釈教総統を務めたという<sup>1</sup>。なお、楊璉真伽の族籍に関しては、モンゴルに滅亡された西夏の後裔であることが一般に認められている<sup>2</sup>。

当時、杭州を中心とする江南地域において、チベット仏教系の僧が大いに活躍していた様子が『元史』やその他の文献の中に記されている。その中には、「河西僧」と一般に呼ばれる西夏人のチベット仏教僧が少なからずいた。楊璉真伽とその息子の楊暗普のほかに、もうひとり重要な「河西僧」は漢文として「管主巴」と呼ばれる人物である。「管主巴」はチベット語の bka' gyur pa から音訳され、三蔵法師を意味する語であると推測されている。すなわち、「管主巴」というのは彼の本名でなく、尊敬を表す称号と思われる。彼は元の大徳二年（1302 年）に蹟砂延聖寺（今江蘇省蘇州市にある）、大徳十年（1306 年）に杭州路

<sup>1</sup> 『藏伝仏教芸術発展史』上，pp.310-311。

<sup>2</sup> 陳高華「略論楊璉真伽和楊暗普父子」『西北民族研究』，1986，pp.55-63。頼天兵「元代杭州永福寺，『普寧藏』扉面与楊璉真伽及其肖像」『中国藏学』（100），2012，pp.164-171。

大万寿寺において、蹟砂藏大藏經や河西字大藏經の編纂と印刷・流通をつかさどり、漢文や西夏語、およびチベット語の大藏經の制作と流通に大いに貢献した<sup>1</sup>。

江蘇省、浙江省や南方地域に現存する元代に制作されたチベット仏教の遺跡として、杭州飛来峰石窟元代造像の以外に、呉山宝成寺、鎮江過街塔、泉州三世仏造像等もあげられる。13 世紀末頃から 14 世紀にかけて、杭州を中心にチベット仏教が繁栄していた様子がうかがえる。それはモンゴル政権の支持のもとで、チベット仏教僧たちの活躍と深くかかわっている。およそ 1282～1292 年の間に、飛来峰石窟における仏教造像活動はこのような背景の下で行われたのである。そのため、飛来峰の元代造像群を考察する時、チベット仏教が伝播してきて隆盛を見せたことや、西夏の後裔である楊璉真伽が飛来峰における造像に携わったことは重要な手がかりとなる。

## 2 飛来峰の元代の全 68 龕にある仏像に関する報告

筆者は 2013 年夏と 2014 年夏に、杭州飛来峰石窟に関して現地調査を 2 回行った。飛来峰石窟に現存している仏像やその隣にある霊隠寺を中心に、さらにそれらの近くにある三天竺寺および、煙霞洞、宝成寺等も含めて踏査した。

2002 年に出版された『飛来峰造像』では、飛来峰石窟にある造像に 1 から 102 までの番号をつけている。その中には、本論文の研究対象である元代造像は 68 龕ある。現地調査中、いくつかの龕を除いて、ほとんどの仏像を撮影できた。なお、第 22 龕と第 23 龕は青林洞上方の壁面に彫られていると報告されているが、残念なことに、筆者はそれを見つけられなかった。また、地理的に飛来峰東山麓から少々離れた法雲洞の向こう側にある無名洞にある 1 龕と、呼猿洞区にある 6 龕の仏像に関しても確認できなかった。

以下、現地調査で撮影した写真をもとに、関係資料における記載と比較しながら、飛来峰に現存する 68 龕の元代造像に関して概略的な報告を行う。飛来峰の元代造像の全体像を解明するための基本的な情報に位置づけられる。

元代造像の配置の内訳は青林洞区に 3 龕、玉乳洞区に 1 龕、理公塔区に 5 龕、龍泓洞区に 10 龕、一線天区に 10 龕、呼猿洞区に 6 龕、そして、それ以外に冷泉溪南側区に、33 龕ある。以下、この七つの区域に分けて解説する。

---

<sup>1</sup> 宿白「元代杭州の藏伝密教及有関遺跡」『藏伝仏教寺院考古』文物出版社、1996、pp.376-380。頼天兵「従版画看西夏仏教芸術対元代内地藏伝仏教芸術的影響」『中国藏学』第 61 期、2003、pp.78-79、90。

## （一）青林洞

### 第3龕 華嚴三尊（1282年題記）（図2-1-1, 2）

青林洞は金光洞、老虎洞とも呼ばれる。第3龕は青林洞の入口の上方壁に刻され、唐以来の密教に好まれる毘盧遮那・文殊・普賢の三尊像である。三尊とも結跏趺坐，裳懸座，無地円形頭光や高肉髻でイメージされている。主尊の毘盧遮那は智拳印を結び，五仏化仏冠や優鉢羅華耳輪をいただき，「褒衣博帶」の様式の服<sup>1</sup>を着る。右脇侍の普賢は左手で経函を保ち，左脇侍の文殊は左手で剣を持ち，右手は胸前で礼拝のしぐさを示す。両尊は上半身に条帛をつけ，両肩から垂れ，腹前にて紐を結ぶ。

龕の下部に発願文が刻されている。飛來峰元代造像の中で最も古い年代の残る一龕にあたる。

「大元國功德主徐僧録等命捨淨財鑄造毘盧遮那佛文殊師利菩薩普賢菩薩三尊端為祝延  
皇帝萬安四恩三有齊登覺岸者至元十九年八月日□授杭州路僧録徐□□潭州僧録李□  
□」（『兩浙金石志』卷十四より）

### 第22龕 水月觀音（図2-2-1, 2）

青林洞上部の崖に彫られている。全身を中に収めるほどの大きさの無地円形身光がある。右膝を立てる輪王坐で坐り，右臂は右膝の上に置き，左手は左腿の横に置く。三角形の化仏冠をいただき，髪を頭頂で小さな団子のように結う。小さめの優鉢羅華耳輪をつけ，胸飾りや半瓔珞，臂釧，腕釧を体に飾る。上半身に条帛をつけ，胸で紐を結ぶ。下部の岩が凸凹であるが，自然のままか人工によってわざとそう作られたか明瞭ではない。宋作と言われる説もある<sup>2</sup>。

また，杭州天龍寺に本像と類似した姿勢の觀音菩薩像が現存するが，保存状態は良くない<sup>3</sup>。

### 第23龕 菩薩

青林洞上部の崖に彫られているという。不詳。

## （二）玉乳洞

### 第29龕 阿彌陀仏（図2-3）

玉乳洞から理公塔へ行く途中の岩壁に彫られている。偏袒右肩，胸前に襟，袖口や足首

<sup>1</sup> 第一章 p.4, 注1に参考。

<sup>2</sup> 『江南藏伝仏教芸術：杭州飛來峰石刻造像研究』，p.117。詳しい研究は次章において述べる。

<sup>3</sup> 『西湖石窟』図版を参考。

に裾が表現されている。大粒の螺髪や肉髻の上に宝珠を置く。定印を結び、連珠紋蓮華座の上に結跏趺坐する。典型的なチベット仏教系の造像である。

### (三) 理公塔西側

#### 第 30 龕 宝蔵神 (ジャンバラ) (図 2-5-1, 2)

理公塔 (図 2-4) の西側にある。連珠紋蓮華座の上に坐し、ほぼ裸である。上と左右の三面に石板がかけられているが、元の龕がすでに崩壊しているために近年行われた修復である。理公塔や本像および第 32 龕等を囲む柵も近年設けられたものである。

どっしりとした身体に、満開の花をつないだ花環が左肩からかけられ膨らんだ腹まで垂れ、いっそう目立つ飾りとなる。上半身は裸であり、下半身は短裙をつけているはずであるが、摩損が著しく、太腿に裾の襞のような痕跡だけが見える。左足を屈し、右足を踏み下げ、蓮華座の前にある法螺貝の上に置く。右足の後半の部分が元のものであるが、現在に見える黒めの前半の部分が修復されたものである。

大きな耳輪に、華麗な胸飾や、臂釧、腕釧、足釧で荘厳されている。ドーム状の高い肉髻に、宝珠が頂上に置かれる。これらは飛来峰にある元代造像に一貫する造形である。五葉宝冠をいただき、中央の葉の下部に小さい獣面のような模様が見え、オリジナリティーに富むデザインと言える。後ろに、逆 U 字形の頭光がある。

丸く見開いた目に、肥えて方形に近い顔立ちをしている (図 3)。眉瞼の塑造は、単に石を削った高低差で表現されるのではなく、細い隆起をわざと作って眉とするのである。眉の下に、さらに起伏を刻して瞼を作り、目がまるで瞼から剥き出すように造形されている。眉の間に、小さめで、変わった形の長方形の白毫が刻されている。顎の下に、狭い三道をあらわして胸につなぐ。

右手は右膝の上に置き、掌に果実か摩尼珠かを持っている。左手は左太ももの上に置き、マングースの首を握っている。マングースの口から宝物が吐き出され、珠串のように蓮華座まで落ちる。マングースは細長い体をしており、体の後半が近年加えられた石板によって区切られている。

身体の両側から、蓮華が伸びる。向かって左側の蓮華は上に水瓶が安置されている。右側の蓮華はかなり損なわれ、その中央から石板が架けられているため、その模様があまり見えなくなっている。

ジャンバラはインド密教に登場する尊格であり、その起源に関して古くヒンドゥー教の

財宝系尊格のパーンチカやクベーラに遡ることができる。その後、チベット仏教に受容され、西夏にもジャンバラ作例が発見されている。漢訳名として、一般に宝蔵神と呼ばれ、または黄財神、黄布禄金剛として知られている。

### 第31 龕 観音菩薩（図 2-6）

第30 龕と第32 龕の間に位置し、像の大きさは前兩者よりはるかに小さい。損傷が著しい。右臂は腕より先、左手、および右脚の部分が損なわれている。

高肉髻、華麗な三角形宝冠をいただき、冠の中央に定印化仏がある。優鉢羅花耳輪をつけている。褒衣博帯の服は漢伝仏教に好まれる様式をしているが、大きくて目立つ優鉢羅花耳輪はチベット仏教系造像の特徴を示している。両系統の特徴をそなえた一例にあたる。

### 第32 龕 金剛手菩薩（1292 年題記）（図 2-7-1, 2）

短軀鼓腹、ほぼ裸で、下半身だけに短いドーティを着る。両臂に条帛をまとい、体の両側にそれが舞い上がっている。左手は胸前で人差し指だけを立てる期剋印を結び<sup>1</sup>、右手は挙げ、金剛杵を握る。五葉冠をいただき、中央の葉に触地印化仏（阿閼仏か）が置かれる。髪を高く結い、蛇で飾る。大きな優鉢羅華耳輪や胸飾りをつけ、重そうな瓔珞が腹まで垂れる。典型的なチベット仏教系の忿怒尊の容貌をしている。

向かって龕の右側に以下の発願文が刻されている。

「大元國功德主榮祿大夫行宣政院使脱脱夫人□氏謹發誠心願捨淨財命工鑄造金剛手菩薩聖像一尊端為祝延聖壽萬安保佑院使大人福祿増榮壽命延遠家眷安和子孫昌齡至元二十九年閏六月日建」（『兩浙金石志』卷十四より）

### 第33 龕 楊柳観音（図 2-8）

第32 龕の南後方の岩壁に彫られている。高肉髻、化仏宝冠、耳輪はない。右手で楊柳枝を挙げ、左手は垂下し、水瓶を持ち、蓮華座の上に立つ。本像は漢伝仏教系の観音菩薩である。

### 第34 龕 観音菩薩（図 2-9-1）

第34 龕の隣にある。桃のような形の未開敷の蓮華の蕾を両手で保ち、結跏趺坐する。褒衣博帯、化仏宝冠をいただき、耳輪はない。漢伝仏教系の観音菩薩像である。龕の左右に題記が刻されていたようであるが、摩滅し、認識できない。さらに、向かって右側に梵文の六字真言（om mani padme hūṃ）が残されている（図 2-9-2）。

<sup>1</sup> 常盤大定、関野貞『中国文化史蹟4 江蘇・浙江卷』より、第32 龕金剛手菩薩の左手が胸に当て、指の部が損なわれたから印相が不明。現在に見る期剋印は修復であった。

#### (四) 龍泓洞

##### 第 35 龕 観音菩薩と韋駄天二尊 (図 2-10)

龍泓洞外壁の一番東側にある。主尊の観音菩薩は未開敷蓮華の蕾を両手で持ち、褒衣博帶、裳懸蓮華座の上に結跏趺坐する。華麗な化仏宝冠をいただき、耳輪はない。後ろに無地円形頭光がある。右脇侍の韋駄天は兜と鎧を身に着ける武士形であり、両手で合掌し、臂の上に武器が横たわっている。顔は主尊のほうに向ける。漢伝仏教系の像である<sup>1</sup>。

##### 第 36 龕 釈迦立像 (図 2-11)

褒衣博帶、裸足で双蓮華の上に立つ。右手は垂下し、与願印を結ぶ。左手は胸前で説法印を示す。大粒の螺髪、平たい肉髻、中央に大きめの肉髻珠が表現されている。漢伝仏教系の像である。

##### 第 37 龕 熾盛光仏 (図 2-12-1, 2, 3)

龍泓洞外壁にある。連珠紋蓮華座の上に結跏趺坐し、右手で触地印をし、左手で金輪を持つ。身体や服は第 29 龕の阿弥陀仏に似た表現である。後ろに逆 U 字形の頭光と身光があり、さらに、それ以外の壁面に梵文が刻されている。廖暘の研究によると、「消災吉祥陀羅尼」や「唵阿吽」(om āh hūm) 三字総持呪であることがわかる<sup>2</sup>。

蓮華座の下部に 9 尊の小像が刻されている。面貌や身体の表面が完全に摩滅し、輪郭だけが残されている。熾盛光仏に伴う九曜であると思われる。

熾盛光仏は唐から流行を見せ、敦煌石窟壁画や四川大足石窟造像などにおいて豊富な作例が確認される。なお、西夏仏教においても広範に信仰されていたことが認められる。寧夏省宏仏塔から西夏時代の熾盛光仏絵画は 2 点出土している<sup>3</sup>。

##### 第 39 龕 釈迦立像 (1287 年題記) (図 2-13)

胸を露出する僧衣を着て、裸足で双蓮華の上に立つ。右手は垂下し与願印を結び、左手は胸前で礼拝するしぐさをとっている。大粒の螺髪や、平たい肉髻、中央に肉髻珠がついている。眉の間に大きな白毫が見られる。無地円形頭光がある。

向かって龕の右上方に題記が残されている<sup>4</sup>。

「功德主江淮諸路釋教都總統所經歷郭□□建 至元二十四年歲次丁亥三月十五□□□」

<sup>1</sup> 詳しい研究は次章において金剛力士に関する箇所を参考。

<sup>2</sup> 廖暘「杭州飛來峰元代梵文石刻辨釈」『藏学学刊』第一輯, 2004, pp.166-168。

<sup>3</sup> 雷潤澤, ほか編著『西夏仏塔』文物出版社, 1995, 図 42, 43, pp.60-61, 189-190。寧夏省賀蘭県文物管理所蔵。

<sup>4</sup> 頼天兵「飛來峰郭經歷造像題記及相關的元代釈教都總統所」『文物世界』, 2008, pp.29-33, 40。



#### 第40 龕 四臂観音（1287年題記）（図 2-14-1, 2）

龍泓洞入口の上部に彫られている。連珠紋蓮華座の上に結跏趺坐し、後ろに逆 U 字形の頭光と身光がある。主な二臂で合掌し、左副手は蓮華茎を持ち、右副手は損なわれているが、数珠を持ちていると思われる。高い肉髻の上に宝珠が置かれ、華麗な五葉冠や優鉢羅華耳輪をいただく。上半身は条帛をつけ、胸の前でひもを結び、下半身は裙を着て、水波のような紋がうかがえる。チベット仏教系の観音菩薩像である。

主尊の両側に、二人の脇侍が安置されていた痕跡が見え、もともと四臂観音を主尊とする三尊龕であったことがわかる。いつ、どのような原因で損なわれたかについては不明である<sup>1</sup>。

向かって龕の左側に題記が残されている。

「功德主江淮諸路釋教都總統所經歷郭 至元二十四年歲次丁亥三月」（『兩浙金石志』卷十四より）

本像はすなわち、第 39 龕の釈迦立像と同じ年の至元二十四年（1287 年）に、同じ施主の「江淮諸路釋教都總統所經歷郭」という人物の発願によって制作されたものであることがわかる。

#### 第41 龕 薬師如来（図 2-15）

重量感があふれる像容である。

偏袒右肩、左肩に襞の紋が表現されている。螺髪や肉髻の部分は損なわれているが、大粒の螺髪で、一番上に宝珠が置かれていることがわかる。左手は鉢を持ち、右手は垂下し、掌を外に向け、親指と中指や薬指を屈して印を結ぶ。後ろに逆 U 字形の頭光と身光がある。光背の周りの壁面に梵文が刻されており、薬師如来の名が読める<sup>2</sup>。仰覆二重蓮華座の上下縁に連珠紋がついている。チベット仏教系の像である。

#### 第42 龕 弥勒倚坐像（図 2-16）

龍泓洞入口のより低い岸壁に彫られている。主尊は石で彫られる台の上に坐し、褒衣博帶、服の裾が石台を覆う。裸足で双蓮華を踏む。左手は左膝に置き、右手は胸前に挙げ、礼拝するしぐさである。大粒の螺髪で、平たい肉髻の中央に肉髻珠がある。大きな白毫が目立つ。微笑んでいるような表情をしている。漢伝仏教系の弥勒像である。

<sup>1</sup> 関係研究として、頼天兵「飛來峰紀年藏伝四臂観音三尊龕造像初探」（『中原文物』、2008、pp.74-79）、「飛來峰郭経歴造像題記及相關の元代釈教都總統所」（『文物世界』、2008、pp.29-33、40）がある。

<sup>2</sup> 廖陽「杭州飛來峰元代梵文石刻辨釈」（『藏学学刊』第一輯、2004、pp.168-169）。

#### 第43 龕 釈迦坐像（図 2-17-1, 2）

第42 龕の隣にある。連珠紋蓮華座の上に結跏趺坐し、右手は触地印を示し、左手は組んだ足の上に掌を上に向けて置く。偏袒右肩、第29, 37 龕の仏像と同じような服飾を着て、胸・臂・足首にて広めの襟や袖口、裾が表現されている。大粒の螺髪や肉髻の上に宝珠が置かれている。典型的なチベット仏教系造像である。

蓮華座の下部に梵文が一行刻されており、縁起法頌である<sup>1</sup>。インドやチベット仏教には光背、あるいは台座に縁起法頌が刻まれる作例が少なくない。

#### 第44 龕 数珠手観音（図 2-18-1, 2）

龍泓洞外壁の高い崖に彫られている。褒衣博帶、両手は自然に垂下して組み、数珠を持ち、蓮華座の上に立つ。華麗な定印化仏宝冠や、大きな優鉢羅華耳輪、胸飾りをつけている。

本尊は数珠手観音であり、漢伝仏教系の観音菩薩である。

#### 第45 龕 大肚布袋弥勒（図 2-19）

大肚布袋弥勒は漢伝仏教の特有の弥勒図像である。肥満したた身体に膨らんだ腹や、口を開いて笑う様子は、大肚布袋弥勒の典型的なイメージである。右膝を立てて坐し、右手はその上に置き、左手は数珠を持つ。残念ながら、本像は体のバランスをうまく表現できておらず、腹と足の部が不自然に見える。なお、顔の彫刻も稚拙で、笑っているようであるが、やや不気味にも感じる。

#### 第50 龕 自在観音（図 2-20-1, 2）

龍泓洞内にある。飛来峰の元代造像の中で唯一洞窟内に作られた龕である。

観音菩薩は岩の台に坐し、右足を組み、左足を小さな蓮華台に踏み下げる遊戯坐である。左手は左膝に載せ、右手に数珠を持ち、右肘を斜め後ろの机に載せている。机は片隅しか残されていない。天衣を纏い、肩から垂れ、胸の前においてひもを結び、裳裾が台座まで垂れていて、裳懸座の模様である。体は右側に重心を置き、顔もやや右に向いている。目を閉じているかのように見え、口元を少しつりあげている。顔は卵形のものであり、頬の肉付きがよい。顔の下部、即ち、顎を中心に頬の両側や首へ延びる肉付きの塑造がゆるやかであり、女性的な印象が示されている。このようなモデリングは宋の彫刻の特徴のひとつとして認められる。これは如来や菩薩等を問わず、飛来峰にある元時代の仏像に共通する特徴のひとつでもある。

<sup>1</sup> 廖陽「杭州飛来峰元代梵文石刻辨釈」『藏学学刊』第一輯，2004，p.169。

大きめの白毫をそなえ、高肉髻で、華麗な化仏宝冠をいただく。首飾りが浅く彫られている。背後に円形無地頭光がある。

左右には力士を二体従えていたが、現存しない<sup>1</sup>。

観音龕の向かって左側に、稚児形の童子の残像が現存し、『飛来峰造像』（高念華編，文物出版社，2002）では第 49 龕として、明代の刻とされる。頭部と手部が損なわれている。蓮台の上に立ち、身につけている条帛が両側に舞い上がる。手部は肘から先が存しないが、その勢いから判断してみると、合掌するか経函を捧げるしぐさであろう。背後に頭光があり、善財童子であろう。

観音像の身体、宝冠、頭光や蓮台、そして善財童子の頭光等のところに、朱色が残されている。

## （五）一線天外壁

### 第 51 龕 観音菩薩（図 2-21）

一線天から延びる、冷泉溪に臨む岩壁に彫られている。損傷が著しく、首に割れ目があり、身体や四肢の部も相当損なわれている。しかし、痕跡から、右膝を立て左足を踏み下げていたと考えられる。置かれている場所と合わせて考えると、当初、水月観音として造像された可能性が高い。

### 第 52 龕 大白傘蓋仏母（図 2-22）

一線天の向かって一番左側の崖に彫られている。連珠紋蓮華座の上に結跏趺坐し、上半身は条帛をまとい、両側に舞い上がっている。下半身は裙を着ける。左手は胸に挙げ、傘蓋を持つ。五葉冠、優鉢羅華耳輪、胸飾り、臂釧、腕釧、足釧などで荘厳されている。三目である。逆 U 字形の頭光がある。

龕の上方縁に梵文、漢文を各一行刻している<sup>2</sup>。漢文は「一切如来頂髻中出大白傘蓋仏母」である。

### 第 53 龕 ヲァジュラヴィダーラナ (vajravīdāraṇa)（1288 年題記，図 2-23-1, 2）

三目で、装身具、条帛、裙、蓮華座、逆 U 字形の頭光の様子は第 52 龕と類似している。右手は胸前にあげ、羯磨金剛杵を托する。左手は金剛鈴を持ち、太腿に置く。右足は下げ、蓮華座の前にある小蓮華を踏む。摧碎金剛、壊相金剛とも呼ばれる。

<sup>1</sup> 『江南藏伝仏教芸術：杭州飛来峰石刻造像研究』，pp.107。

<sup>2</sup> 廖陽「杭州飛来峰元代梵文石刻辨釈」『藏学学刊』第一輯，2004，p.172。

龕の上部に梵文の真言銘文や漢文題記が刻されている。漢文題記は、以下のとおりである。

「至元二十五年八月口日建功德主僧録液沙里兼讚」（『両浙金石志』卷十四より）

#### 第 54 龕 水月観音（図 2-24）

第 22 龕と同じく輪王座をしているが、まったく異なる風貌を見せる。

まず、右手は斜め後ろではなく、右太腿の上に載せ、掌に摩尼珠のようなものを持っている。飛来峰にある元時代の観音菩薩像の中には、持物から見ると、数珠、楊柳、宝鉢、蓮華の蕾、開敷蓮華などがあるが、摩尼珠を持つのは第 54、95 龕のみである。

宝冠をいただくが、細部の模様を見れば、上述した観音菩薩像に見るような繊細で小柄の蔓草紋で構成されているわけではなく、大きめの螺旋状のような柄を積み重ね、やや粗末な表現である。しかも、冠の中心にある化仏は、より大柄で、普通の定印ではなく、合掌する姿であり、いかにも異様である。

上半身には腹前で紐を結ぶ条帛のほかに、両肩から天衣がかけられ、台座まで垂れる。ひだの刻みが深くて、やや重々しい感じである。下半身に裙を着ける。大粒の瓔珞が目立つ。耳輪はない。少し威圧的な表情をしていて、堂々とした中年男性の風貌である。宋以来、観音菩薩図像の女性化が進んでいる中で、この第 54 龕に見る男らしい水月観音は、異なる様式を示している。飛来峰にある元代の仏像全体においても、例外的とも言える粗朴で重厚な彫刻技法を見せるのと同時に、その女性的でない特徴が際立っている。

像の右側に鳥のイメージが作られている。ツバメや雀などより大きな身体をしており、翼と尾羽が二重に刻され、長めに伸びている。翼として細かい羽が 3 列ほどで表現されている。両脚を前後に開き、菩薩に向かって歩いている様子を示す。鸚鵡として作られたと考える<sup>1</sup>。

#### 第 55 龕 金剛勇識（持金剛，金剛薩埵，vajrasattva）（図 2-25-1, 2, 3）

龕の左上が損なわれている。高肉髻，五葉冠，優鉢羅華耳輪，胸飾り，臂釧，腕釧および、身体の傍らで舞い上がる条帛や、連珠紋蓮華座などは、上述した第 52、53 龕と類似した様式をしている。目を見張り、怖畏を感じさせる顔つきをしている。両臂は胸前に交差し、右手は金剛杵を、左手は金剛鈴を持つ金剛吽迦羅印（vajrahūṃkāramudrā）を示す。

龕の上部に梵文と漢文が各一行刻されている。梵文は om vajra(sa)ttva hūṃ，漢文は「金口（剛）勇識」である（図 2-25-3）。

<sup>1</sup> 詳細は第三章において述べる。

本像はチベット仏教の本初仏であり、持金剛とも呼ばれる。

#### 第 56 龕 文殊菩薩 (図 2-26)

高肉髻，五葉冠，優鉢羅華耳輪，胸飾り，臂釧，腕釧および，身体の傍らで舞い上がる条帛や，連珠紋蓮華座などは，上述した第 52，53 龕と類似した様式をしている。結跏趺坐をし，左手は胸にあげ，指が損なわれている。右手は長い剣を高く挙げる。左臂の傍に蓮華の茎があり，開敷蓮華の上に長方形の経函が置かれている。本像は，第 3 龕の毘盧遮那の脇侍として現れる文殊菩薩の像容とは異なり，チベット仏教に登場する図像である。

第 57 龕との間に空龕が存在し，奥の壁面に赤字の「一線天」という文字が刻されており，年代は清の「道光十七年（1837 年）九月丙子朔丁酉」である。

#### 第 57 龕 無量寿仏 (1291 年題記) (図 2-27)

褒衣博帶，定印，結跏趺坐，裳懸座である。大粒の螺髪，平たい肉髻をしており，後ろに無地円形頭光と身光がある。漢伝仏教系の如来像である。

向かって龕の外部の左下に題記が刻されている。

「無量寿仏 至元二十八年僧永口施財鑄造」(『江南藏伝仏教芸術：杭州飛来峰石刻造像研究』，pp.121)

#### 第 58 龕 阿弥陀仏 (図 2-28)

褒衣博帶，定印，結跏趺坐，裳懸座。大粒の螺髪や肉髻の上に宝珠が置かれている。後ろに無地円形頭光がある。第 57 龕と同じく漢伝仏教系の如来像である。

### (六) 冷泉溪南側岸壁

#### 第 59 龕 西方三尊 (至元二十〇年，1284-1292 年題記) (図 2-29-1，2，3)

一線天の西にある大型龕である。下部から蓮華の株が伸び，三つの蓮華が生える。三尊がその上に結跏趺坐する。主尊は褒衣博帶の阿弥陀仏であり，平たい肉髻の中央に肉髻珠が置かれる。後ろに無地円形頭光と身光があり，円形の下部は少し狭くなっている。裳裾が蓮華を覆う。両脇侍は同じような服装や宝冠，優鉢羅華耳輪をつけている。上半身は条帛をつけ，肩から垂らし，胸の前でひもを結ぶ。両脇侍とも主尊を中心として外側の手で掌を外に向けて施無畏印をし，内側の手は胸で礼拝するしぐさをする。左脇侍の観音菩薩は宝冠に定印化仏を載せるのに対して，右脇侍の大勢至菩薩の宝冠には水瓶の浮彫が認められる。

本像は五代・宋から盛んに信仰されていた阿弥陀仏・観音菩薩・大勢至菩薩の三尊であ

る。飛来峰石窟では青林洞内において五代後周（951 年）の西方三尊像（図 1-8）も現存し、杭州慈雲嶺にも阿弥陀仏・観音菩薩・大勢至菩薩の三尊にさらに二脇侍菩薩と二護法金剛を従わせている五代呉越国の作例も現存している（図 1-1）。元代造像の中では、後に述べる第 98 龕も本像と同じく西方三尊の造像であり、三尊の様子は本像と非常に似ている。

向かって龕の右下に題記が刻されている。

「昭口大將軍前淮安萬戸府管軍萬戸楊思諒同妻朱氏發心施財命工鑄造阿彌陀佛觀音勢至聖像三尊祝延皇帝聖壽萬萬歳者至元二十口年 月丙午日吉辰建」（『兩浙金石志』卷十四より）

#### 第 60 龕 阿弥陀仏（図 2-30）

第 57 龕や第 58 龕、および第 59 龕の主尊阿弥陀仏と類似した様子である。

#### 第 61 龕 観音菩薩（図 2-31）

褒衣博帶，蓮華裳懸座の上に結跏趺坐する。定印化仏宝冠をいただく。左手は組んだ足の上に置き、未開敷蓮華の蕾を持つ。右手は胸の前に挙げているが、手の部を損ない、現在見えているのは修復されたものであり、当初は掌を下に向けた様子であったと推定されている。漢伝仏教系の観音菩薩像である。

#### 第 62 龕 普賢菩薩（1290 年題記）（図 2-32）

四つの小蓮華を踏む六牙象が背負う蓮華座の上に、褒衣博帶，定印化仏宝冠をいただく普賢菩薩が半跏趺坐する。右足は下げ、象の鼻に巻く蓮華を踏む。左手は組んだ足の上に掌を上に向けて置き、右手は胸にて礼拝し、蓮華の茎をまとう。後ろに無地円形頭光や身光がある。

本像は漢伝仏教系の普賢菩薩である。四川省大足石窟北山第 136 号窟には同じような騎象普賢菩薩像が現存している<sup>1</sup>。

向かって龕の右縁に題記が刻されている。

「平江路僧判口麻斯/誠心施財命工刊造/普賢菩薩一口口口/聖恩以祈福祿壽命綿遠者/至元庚寅五月初三日口」（『飛来峰造像』より，pp.191）

#### 第 63 龕 観音菩薩（図 2-33）

褒衣博帶，裳懸座。定印化仏宝冠，優鉢羅華耳輪，胸飾りが荘厳されている。左手は組んだ足の上に掌を上に向けて置き、右手は胸にあげ、蓮華の茎を持つようなしぐさである。漢伝仏教系の観音菩薩像である。

<sup>1</sup> 『大足石刻芸術』中国外文出版社+株式会社美乃美，1981，図 7，8。

#### 第 64 龕 阿弥陀仏 (図 2-34)

仏の様子は第 29, 43 龕のそれと同じであり、ただ、襟や袖口、裾に蔓草紋が繊細に浮彫りされている。チベット仏教系の如来像である。

龕のまぐさに梵文が一行刻されており、hr(īh) hrīh/om a(m)i(deva) hrīh svāhā hrīh hrīh とある<sup>1</sup>。さらに上に梵文の種字「hrīh」が浮彫りされている。

#### 第 65 龕 四臂観音 (図 2-35)

四臂観音が連珠紋蓮華座の上に結跏趺坐する。主な両手は合掌し、右副手で数珠を、左副手で蓮華を持つ。小さなドーム状の高い肉髻に、さらにその上に宝珠が置かれる。後ろに逆 U 字形の頭光がある。華麗な五葉冠、優鉢羅華耳輪、胸飾り、臂釧、腕釧などが飾られている。さらに、合掌する手の下から、獣（鹿か？）の皮が垂れている様子がうかがえる。

飛来峰の元代造像の中では、四臂観音は 3 龕あり、龍泓洞口上方にある第 40 龕、本像、そして、後の第 93 龕である。第 40 龕はすでに述べたとおり、もとは三尊として作られていたが、両脇侍の像は現存しない。本像と第 93 龕は単独像である。そして、本像と第 40 龕はチベット仏教系造像の特徴をそのまま保っているのに対して、第 93 龕にしては衣装や宝冠などの様式は漢伝仏教系の観音菩薩図像から影響を受けたことが明らかである。これら 3 龕の四臂観音の像容の相違を通して、飛来峰における元代造像活動はわずか十年間ほど過ぎず、相当短い期間で終了したにもかかわらず、仏像の彫刻においてすでにバリエーションや様式の融合が発生したことが認められる。

#### 第 66 龕 宝冠如来 (図 2-36-1, 2)

五葉冠、優鉢羅華耳輪、臂釧、腕釧、胸飾り、瓔珞などで華麗に荘厳されている本尊は、連珠紋蓮華座の上に結跏趺坐する。第 65 龕にも見られたような高肉髻を有する。左手は組んだ足の上に掌を上に向けて置き、右手は触地印を結ぶ。上半身が裸で、下半身は裙を着ける。裙は膝を中心に、水波状の様子が浮彫りされている。後ろに逆 U 字形の頭光と身光がある。

漢伝仏教系の造像に見られない華麗な装身具で荘厳される如来像である。チベット仏教、ひいてはインドのパール朝の彫刻まで遡ることができる。飛来峰の元代造像の中でも、本像は一例のみで、非常に貴重な石刻作例にあたる。

<sup>1</sup> 廖陽「杭州飛来峰元代梵文石刻辨釈」『藏学学刊』第一輯，2004，pp.175-176。『江南藏伝仏教芸術：杭州飛来峰石刻造像研究』，pp.127-129。

### 第 67 龕 文殊菩薩 (図 2-37)

逆 U 字形の頭光がある。高肉髻, 五葉冠, 優鉢羅華耳輪, 胸飾りなどが表現されている。服の様式は第 59 龕の脇侍菩薩のそれと同じである。裳懸座に結跏趺坐する。左手は胸にあげているが, 腕から先が損なわれている。右手は足に置き, 与願印をする。両臂に蓮華茎をまとっているようであり, 左臂の蓮華の上に長方形の経函が, 右臂の蓮華の上に剣が置かれている。

漢伝仏教では文殊菩薩が単独に造像されるのは一般的でなく, 常に普賢菩薩とともに毘盧遮那仏の脇侍として表現されている。それに対して, チベット仏教では文殊菩薩を単独に表現される金銅像は豊富に見られる。本像もチベット仏教系の文殊像であると認められる。高肉髻, 五葉冠, 優鉢羅華耳輪などの表現はチベット仏教の特徴に従う一方, 衣装や裳懸座などの様子は漢伝仏教系造像の特徴を示している。

### 第 69 龕 観音菩薩 (図 2-38)

保存状態は良くない。褒衣博帯, 結跏趺坐する。高肉髻, 華麗な宝冠, 優鉢羅華耳輪が見られる。左手が垂下し, 与願印をする。右手は胸にあげ, 手の部分は損なわれているが, 蓮華茎を持つ。漢伝仏教系の観音菩薩像である。

### 第 70 龕 摩利支天 (図 2-39-1, 2)

連珠紋蓮華座の上に半跏趺坐し, 右足は踏み下げ, 蓮華座の下に, 振り返った姿の猪がある。高肉髻, 五葉冠, 優鉢羅華耳輪, 臂釧, 腕釧, 胸飾り, 瓔珞が見られ, 上半身は条帛を被って肩から垂れる。下半身は裙を着る。右手は垂下し, 与願印をする。左手は胸にあげ, 無憂樹枝を持つ。後ろに逆 U 字形の頭光がある。

チベット仏教系の尊格であり, 豊饒や財宝をもたらす性格を有する。飛来峰の元代造像の中では, 摩利支天は 2 龕造像されている。後の第 79 龕の摩利支天像は乳房が表されており, より女性的なイメージをしている。

### 第 71 龕 観音菩薩 (図 2-40)

褒衣博帯, 結跏趺坐, 裳懸座である。高肉髻, 定印化仏宝冠, 優鉢羅華耳輪で荘厳されている。左手に鉢を托し, 右手は胸の前に挙げ, 掌を下に向け, 特色的なしぐさである。第 80 龕の観音菩薩も同じような手のしぐさをとっているが, なぜこのような表現になったか, このしぐさは何か特別な意味を持っているかに関しては不明である。当時, 仏像を施した工人たちによって作られた新しい様式である可能性がある。

本像は漢伝仏教系の観音菩薩として認められる。



## 第72龕 観音菩薩 (図 2-41)

第71龕と同じような様子をしている。ただし、優鉢羅華耳輪はなく、両手は未開敷蓮華の蕾を持つ姿である。

## 第73龕 楊璉真伽龕 (図 2-42)

主尊は右足を踏み下げる半跏趺坐をし、左右にいる二人の侍者は経函を捧げて立つ姿をしている。

田汝成『誅髡賊碑』より、本像は明嘉靖二十二年（1543年）二月に杭州知府であった陳仕賢によって三尊の首は落とされたという<sup>1</sup>。現在の三尊の頭部は後世において修復されたのである。

## 第74龕 阿弥陀仏 (図 2-43)

袈衣博帶，結跏趺坐，裳懸座であり，無地円形頭光と身光がある。定印を結び，平たい肉髻に肉髻珠がついている。第57，58龕などと類似した表現であり，漢伝仏教系の如来像である。

## 第75龕 多聞天 (1292年題記) (図 2-44-1, 2)

主尊の多聞天は獅子に乗り，鎧を身に着けている。条帛をまとい，両側にそれが舞い上がる。定印化仏宝冠をいただき，優鉢羅華耳輪をつけている。後ろに無地円形頭光がある。左手は細長い身体の小獣の首をつかみ，小獣の頭部が損なわれているが，第30龕のジャンバラが持つ宝物を吐き出すマングースと同じものであると考えられる。右手は胸にあげ，傘幢を持ち，手の部が損なわれている。

獅子は四つの小蓮華を踏み，身体をひねってまっすぐに前を見る威風堂々とした様子で，非常に優れた表現である。

本像は従来の漢伝仏教に登場する三叉戟と宝塔を持つ立像の多聞天とはかなり相違しており，チベット仏教に特有の多聞天の図像をとっている。

龕内の壁面に題記が刻されている。

「大元國大功德主資政大夫行宣政院使楊謹發誠心捐捨淨財命工鑄造多聞天聖像一尊端為祝 延皇帝萬歲國泰民安法輪常轉四恩總報三有遍格法界衆生齊成佛道者至元壬辰二十九年七月仲秋吉日建」(『兩浙金石志』卷十四より)

<sup>1</sup> 明の田汝成『西湖遊覧志余』より：「嘉靖二十二年（1543年）二月，杭州知府福清陳公仕賢擊楊璉真伽，閩僧聞，剝僧澤像也。蓋其生時，刻画諸佛像于石壁，爾以己像雜之，到今三百年莫為掇擊。至是，陳侯見爾叱曰：髡賊！胡為遺惡迹以蔑我名山哉！命斬之，身首異處，聞者莫不雪然稱快。」ここに言う「楊璉真伽，閩僧聞，剝僧澤像」はすなわち飛來峰第73龕であると一般的に思われている。洪恵鎮「杭州飛來峰楊璉真伽龕及其他」『文物』，1989，pp.90-94。

現在、龕を囲み石亭が建てられている。横額に「多寶天王」と、左右の石柱に「乗教統領諸天大千世界，以寶普施衆地不二法門」と題されている。後世における増築である。

#### 第76 龕 救度仏母（ターラー）（図 2-45-1, 2）

連珠紋蓮華座の上に遊戯坐で坐す。右足は蓮華座の前にある小蓮華を踏み下げる。右手は右膝の上に置き、掌を上に向ける。左手は胸に挙げ、腕から先が損なわれているが、蓮華茎を持つしぐさであろう。上半身が裸で、胸飾りや腹まで垂れる瓔珞だけで飾る。肩から腰までをややひねり、乳房を表している。下半身は裙を着て、膝を中心として水波状の模様が表現されている。高肉髻や、五葉冠、優鉢羅華耳輪、臂釧、腕釧、足釧および、後ろにある逆 U 字形の頭光などは、飛来峰における元代のチベット仏教系造像の統一した特徴である。両側に蓮華茎が表現されている。

救度仏母、すなわちターラーは漢訳として多羅菩薩とも音訳されている。インド密教とチベット仏教において非常に広範かつ隆盛に信仰されている尊格のひとりである。本像はインド密教に登場するターラーの図像をそのまま保っていると認められる。ただし、インド彫刻に見る女尊造像と比較すると、本像は女性の身体表現、特に最も女性的な特徴である乳房を、控えた表現が認められる。

向かって龕の右側に題記が刻されていたと思われるが、現存していない。

#### 第77 龕 無量寿仏（図 2-46）

仰覆二重蓮華座の上に結跏趺坐する。蓮華座の上下縁に連珠紋がついている。偏袒右肩、袈裟の様子は第 29, 37 龕のそれに類似する。水瓶を両手で持つ。後ろに逆 U 字形の頭光と身光がある。チベット仏教系の無量寿仏の表現である。

#### 第78 龕 獅子吼観音（図 2-47-1, 2, 3, 4）

第 77 龕と第 80 龕の間の崖にある。石が崩れたため、ほとんどが落石に覆われ、現地調査した時も、石の隙間から主尊獅子吼観音の傍らに刻される蓮華とその上に置かれる剣、および七頭龍王の浮彫りの側面がわずかに確認できただけであった（図 2-47-1, 2）。『飛来峰造像』（高念華編，文物出版社，2002）の主尊獅子吼観音の図像（図 2-47-3）を見ると、像の右半分がほとんど損なわれていることがわかる。残されている左半分から推定すると、右膝を立てた輪王坐をしていたと思われる。なお、左臂の傍に、蓮華茎が表現され、その上に剣を載せる。像の右側に三叉戟の三叉だけが残されている。蓮華座の下に、獅子が表現されており、向かって蓮華座の右隅に獅子の尾と思われる彫刻が見られる。

七頭龍王浮彫り（図 2-47-4）が比較的完全であり、下部に割れ目が一つ出ているだけ

である。人身蛇尾で、頭上から七尾の蛇が舞い上がる。祥雲に乗って、主尊に向かって火炎紋宝珠をささげるしぐさをしている。とても精美的な彫刻である。

獅子吼観音はインド密教に登場する変化観音のひとつである。パーラ朝の獅子吼観音像は 10 例ほど現存しているという<sup>1</sup>。本像はインドの獅子吼観音の図像的特徴を受け継いだ優作に数えられ、傍らにある七頭龍王の表出がことに特別で貴重である。

#### 第 79 龕 摩利支天（図 2-48-1, 2）

第 77 と第 80 龕の間の、第 78 龕より高い崖に彫られている。印相と持物は第 70 龕の摩利支天像と同じであるが、身体表現はむしろ第 76 龕の救度仏母と類似している。なお、第 70 龕と同じく、蓮華座の下に、猪がイメージされている。相違点として、第 70 龕は主尊の右足が猪の背中を踏むのに対して、本像は右足が猪の頭を踏む。

#### 第 80 龕 観音菩薩（図 2-49-1, 2, 3）

褒衣博帶、裳懸座で、華麗な定印化仏宝冠、無地円形頭光がある。左手は組んだ足の上に置き、未開敷蓮華の蕾を持つ。右手は胸にあげ、掌を下の蕾に向ける。このような手のしぐさは第 71 龕の観音菩薩像にも見られ、特色的である。漢伝仏教系の像である。

#### 第 81 龕 阿弥陀仏（図 2-50）

連珠紋蓮華座の上に、定印を結び結跏趺坐する。後ろに逆 U 字形の頭光と身光がある。大粒の螺髪や肉髻の上に宝珠が置かれる。偏袒右肩、襟や裾などにのみ模様が表現されている。第 29, 37, 43 龕等の如来像と同様の図像である。チベット仏教系の像である。

#### 第 82 龕 釈迦坐像（図 2-51）

冷泉溪南側の山腰の小路の傍らの崖に彫られている。第 83 龕と隣り合っている。

褒衣博帶、裳懸蓮華座、結跏趺坐する。左手は組んだ足の上に置き、定印をする。右手は胸にあげ、親指と薬指を念じる印相をする。小指の部分が損なわれている。大粒の螺髪に、平たい肉髻があり、後ろにある頭光と身光の形は、円形と逆 U 字形とを折衷したものであると思われる。漢伝仏教系の如来造像である。

第 83 龕との間の岩壁に、題記が刻されていたようであるが、摩滅し、現存しない。

#### 第 83 龕 釈迦坐像（図 2-52）

第 82 龕と隣り合っている。様子は、第 43 龕の釈迦坐像と類似し、チベット仏教系の如来像である。本像を第 82 龕の漢伝仏教系の如来像と隣り合わせに配置されているのは興味深い。当時、施主、あるいは像を施す工人たちもこのような図像の相違を意識したのでは

<sup>1</sup> 森雅秀「第五章変化観音と女尊たち」『インド密教の仏たち』春秋社、2001、pp.189-191。

ないかと思える。

#### 第 84 龕 尊勝仏母壇城（図 2-53-1, 2, 3, 4, 5）

冷泉溪南側の山腰の高い崖に彫られている。平面図は凸字形のような形をしている（図 2-53-2）。中央の塔は下から順に十字折角須弥座，塔腹，塔瓶，十三天，相輪であり，典型的なチベット仏教系の仏塔の造形である。十字折角須弥座の上に，連珠紋蓮華座が安置され，三面八臂の主尊が結跏趺坐する。須弥座の左右に，二人の脇侍菩薩が蓮華座の上に立つ。塔の両側の，凸字形の肩に対応する部分には，上下に並ぶ各二人の忿怒明王像が表現されている。さらに，十三天の左右に，祥雲座に乗る浄居天が鉢を両手に托して坐す浮彫が表されている。計九尊ある本像は仏頂尊勝，または尊勝仏母とも呼ばれる尊格のマンダラを表現する石刻にあたる。

主尊の尊勝仏母は三面八臂で，各面に三目ある（図 2-53-1）。常盤大定と関野貞が著する『中国文化史蹟 4 江蘇・浙江巻』に収録される本像の写真を参照すると，主尊の胸前にあげる主な二臂は手の部およびその持物が損なわれ，現在見える右手は羯磨杵を持ち，左手は期剋印を示し，絹索を持つのは近代における修復であった。また，垂下し前に出した右手も腕より先が損なわれ，与願印であったと思われる修復がなされている。組んだ足に置かれた左手は水瓶を持つが，水瓶の口のところが損なわれているため，修復を受けている。残りの手は右手に定印化仏や箭を持ち，左手は施無畏印を示し，もう一臂で弓を持つ。上半身が裸で，胸飾り，瓔珞，臂釧，腕釧で飾る。下半身は裙を着け，裙の様子は第 76 龕救度仏母のそれに類似する。高肉髻の頂上に宝珠が置かれ，五葉冠，優鉢羅華耳輪をつけている。後ろに逆 U 字形の頭光と身光が浮彫りされている。

右脇侍菩薩は主尊に向かって立つ側面像である。左臂は肩より，右手は腕より先が損なわれ，痕跡から挙げるしぐさであろう。右臂に蓮華茎をまとっている。下半身もかなり損なわれている。左脇侍菩薩は左手が肩より，右臂が肘より損なわれている。二人とも上半身が裸で，下半身は裙を着て，装身具は主尊と同じである。

四人の忿怒相明王は互いに類似した姿である（図 2-53-4, 5）。裸で下半身に短い裙を着けるだけで，右脚が一步横に跨り，左脚はまっすぐに伸ばす展左の姿をしている。左手は胸にあて，印を結ぶ。右手は高く挙げ，向かって右下の像を除く三人は剣を持ち，右下の像は金剛杵を持つ。第 32 龕の忿怒相の金剛手菩薩と同類型の図像でとらえられる。

塔の頂上の左右に，祥雲座に乗る浄居天があり，膝を立てる遊戯坐をし，頂上のほうに向かって鉢を捧げるしぐさをしている。五葉冠や優鉢羅華耳輪などの装身具などは主尊と

同じである。

塔腹の上部縁に、S 字形のように蔓草紋が丁寧に浮彫りされており、二つの S 紋の間に円形で隔てられ、その中に梵字が刻されている（図 2-53-3）。計 37 字ある。中央にある四つの文字は「om bhr(ū)ṃ svāhā」であり、尊勝仏母の真言にあたる<sup>1</sup>。

仏頂尊勝に関して、およそ 10 世紀末から 13 世紀の元にかけて、チベット、遼、および西夏等の領域において広範に信仰され表現されていたことが、すでに指摘されている<sup>2</sup>。特に、西夏の仏頂尊勝作例が数点確認され、たとえば、榆林窟第 3 窟や安西東千仏洞第 2 窟には仏頂尊勝マンダラの壁画や、黒水城から出土した仏頂尊勝マンダラの木板画 2 点<sup>3</sup>、寧夏賀蘭山山嘴溝石窟にも三面八臂の仏頂尊勝壁画 1 点<sup>4</sup>などがあげられ、飛来峰第 87 龕と同類の図像を示している。

#### 第 86 龕 観音菩薩（図 2-54-1, 2, 3, 4）

第 84 龕より低い方の、山腰の小路に臨む岩壁に彫られている。褒衣博帶、裳懸座、結跏趺坐する。定印化仏宝冠、優鉢羅華耳輪、胸飾りがある。高肉髻の頂上に宝珠が置かれる。左手が定印をし、右手が蓮華茎を挙げる。蓮華の造形は特色的であり、満開した蓮華の下に、巻いた蓮葉が写実的に表現されている（図 2-54-4）。漢伝仏教系の像である。

#### 第 87 龕 般若仏母（図 2-55-1, 2）

第 86 龕より少し山下へ降りると、頭より高いほうにある岩壁に彫られている。連珠紋蓮華座の上に結跏趺坐する。高肉髻の頂上に宝珠が置かれる。五葉冠、優鉢羅華耳輪、瓔珞、臂釧、腕釧が華麗に荘厳されている。両手は胸にあて、指を互いに念じて印を結ぶ。両臂に蓮華茎をまとい、開敷した蓮華の上に長方形の経函を載せている。

般若仏母は原語 Prajñāpāramitā で、音訳に般若波羅蜜多と、意識に一切如来母とも呼ばれ、般若經典を偶像化した尊格であると言われる。本像は『サーダナマーラー』の中に説かれる一面二臂の般若仏母の図像にあたる。西夏時代の經典版画の中では、般若仏母說法図を表現する例がいくつか確認され、第 87 龕と同じく一面二臂で表されることは一般的で

<sup>1</sup> 廖陽「杭州飛来峰元代梵文石刻辨釈」『藏学学刊』第一輯，2004，pp.176-177。『江南藏伝仏教芸術：杭州飛来峰石刻造像研究』，pp.144-147。

<sup>2</sup> 頼天兵「杭州飛来峰元代第 84 龕造像探討」『敦煌研究』，2000，pp.38-44。熊文彬「杭州飛来峰第 55 龕頂髻尊勝佛母九尊壇城造像考」『中国藏学』，1998，pp.81-97。謝繼勝著『西夏藏伝絵画：黒水城出土西夏唐卡研究』河北教育出版社，2002，pp.92-102。謝繼勝編「第四章第三節藏伝仏教芸術在江南の伝播（上）：杭州飛来峰藏伝仏教造像」『藏伝仏教芸術発展史』（上）中国書画出版社，2010，pp.319，323。宿白『藏伝仏教寺院考古』文物出版社，1996，p.239。

<sup>3</sup> 陳育寧，湯曉芳『西夏芸術史』，上海三聯書店，2010，図 2.83-1，2，pp.126-127。

<sup>4</sup> 寧夏文物考古研究所編『山嘴溝西夏石窟』（下）文物出版社，2007，図版 320「k3 南側壁画仏頂尊勝仏母」。西夏博物館編『西夏芸術』寧夏人民出版社，2003，p.30。

ある<sup>1</sup>。

#### 第 88 龕 如来坐像（図 2-56-1, 2）

第 87 龕と隣り合って彫られている。触地印仏坐像。様子は第 43 龕と類似している。釈迦像であると考えられている。チベット仏教系の造像である。

#### 第 89 龕 無量寿仏（1289 年題記）（図 2-57）

冷泉溪南側の山腰の、小路に臨む岩壁に彫られている。連珠紋蓮華座の上に、鉢を托して結跏趺坐する。偏袒右肩、服の様子は第 29, 43 龕などからは変化が認められる。肩や肘の部分において、襷が表現され、さらに、腹や足元などの自然に襷が現れるはずのところで、襷が深い刻みで表現されている。大粒の螺髪や肉髻をして、後ろに逆 U 字形の頭光と身光がある。頭光と身光以外の壁面に梵文が刻されており、無量寿仏陀羅尼にあたる<sup>2</sup>。本像はチベット仏教系の無量寿仏像である。

像の下部の壁面に長方形の碑文が刻されている。

「大元國杭州佛國山石像讚

永福楊總統江淮馳重望旌靈鷲山中向飛來峯上鑿破蒼崖石現出黃金像佛名無量壽佛身含  
万象無量亦無邊一切人瞻仰樹此功德幢無能為此況如此大施門喜有大丞相省府衆名官相  
繼來稱賞其一佛二佛口起模畫樣花木四時春可以作供養猿鳥四時啼可以作回向日月無盡  
燈煙雲無盡藏華雨而紛紛國風而蕩蕩願祝聖明君與佛壽無量為法界衆生盡除煩惱障我作  
如是說此語即非妄 至元二十六年重陽日住靈隱虎巖淨伏謹述大都海雲易菴子安書丹武  
林錢永昌刊」

「永福總統」はすなわち楊璉真伽、「淨伏」という者は、靈隱寺第四十五代の住持であった<sup>3</sup>。

#### 第 90 龕 大勢至菩薩（図 2-58-1, 2）

向かって第 89 龕の右側に彫られている。褒衣博帶、裳懸座、降魔半跏坐する。華麗な三角形の宝冠の中央に、水瓶の浮彫が表現されており、周りに火炎紋を、下に小さな開敷蓮華を表現する。右手は前に出し、与願印をする。左手は胸の前に挙げ、蓮華茎を持つ。蓮華の様子は第 86 龕観音菩薩の持つ蓮華と類似した造形である。このような造形を念頭に置きながら、本像を、すぐ隣にある第 89 龕無量寿仏と、少し離れている第 86 龕観音菩薩と

<sup>1</sup> 陳育寧、湯曉芳『西夏芸術史』、上海三聯書店、2010、図 2.94-1, 2, pp.143-145。

<sup>2</sup> 廖陽「杭州飛來峰元代梵文石刻辨別」『藏學學刊』第一輯、2004、pp.177-179。『江南藏伝仏教芸術：杭州飛來峰石刻造像研究』、pp.150-156。

<sup>3</sup> 『江南藏伝仏教芸術：杭州飛來峰石刻造像研究』、pp.153-156。

合わせて考えると、当初、これら三龕を西方三尊として、意図的にこのように配置して造像したのではないかと推測することができる。ただし、本像と第 86 龕の観音菩薩像は漢伝仏教系の造形をとっているのに対して、第 89 龕の無量寿仏像はチベット仏教系の造像の様子をしている。当時、造像活動に携わる人たち、すなわち楊璉真伽を代表とする施主や、仏像の彫刻を施す工人は、このような仏教の系統や芸術的様式における相違を意識していなかったのか、あるいはそれを意識していながら、わざとこのように配置させ、さらに両者の融合に意図的に力を入れたのか、明らかではない。

### 第 91 龕 ヴィルーパー (図 2-59)

冷泉溪南側の山腰から、山麓へ降りる小路の終点にある岩壁に彫られている。深刻な損傷を受けた龕である。主尊の頭部や、両手、左脚の部がほとんど損なわれている。向かって左側に立つ二人の侍女の頭部も壊れている<sup>1</sup>。本像はチベット仏教サキャ派の祖師の一人であるヴィルーパーであることが指摘されている<sup>2</sup>。ヴィルーパーはインド仏教史上の八十四人の大成就者の一人でもあり、『大乘要道密集』などの経典には彼の神通を称賛する記述がある。

主尊のヴィルーパーは遊戯坐で坐り、右手は高く挙げる。指の痕跡が向く方向には、円形の太陽と思われるものとその下の雲の模様が現存していることから、本像はヴィルーパーが太陽を天空に三日間固定させていたという神変の場面を表していると考えられる。ヴィルーパーの右足元には大きな水瓶がある。主尊に向かって二人の侍女が側面像として表される。向かって右側の侍女は鉢か、酒を入れる容器を持ち、左側の侍女は大きな水瓶を持って、酒をいっぱい入れていると思われる。左側にある侍女の頭部の残像から、五葉冠や優鉢羅華耳輪をつけていることが推定される。

水瓶の上方に題記が刻され、かなり摩滅しているが、ヴィルーパーの漢訳名である「密理瓦巴」が読みとれる。

### 第 92 龕 水月観音 (1288 年題記) (図 2-60-1, 2, 3)

冷泉溪南側に臨む岩壁に彫られている (図 2-60-1)。

第 22, 54 龕と同じく輪王坐で坐す。ただ、重心はやや左へ傾く。左側に机が彫られており、左肘をその上に置き、指で数珠をつまんでいる。上半身には、胸で紐を結ぶ条帛の上に、さらに天衣を両肩からかけている。下半身に着せる裙の裾が無造作に岩の台座に垂

<sup>1</sup> 明の張岱撰『峴嵎山房小記』より、本龕は天啓四年 (1624 年) に本人によって撃たれたことが記載されている。

<sup>2</sup> 頼天兵「杭州飛來峰第 91 号龕藏伝仏教造像考」『中国藏学』, 1999, pp.144-153, 「杭州飛來峰薩迦派印度祖師龕像初考」『南方文物』, 1999, pp.78-83. 根松成林・曲傑嘉才「杭州飛來峰薩迦祖師毘瓦巴像の由来」『仏教文化』, 2006, pp.72-75.

れる。平らな胸に小さな乳首、そしてその下のやや膨れた腹によって、人間味が伝わる。

耳輪はないが、瓔珞の首飾りが浅彫りで精美である。化仏宝冠は第 50 龕の様式に似て模様が華麗であると同時に、両端の部分がさらに舞いあがるよう延ばした結果、正面からはみごとな三角形に見える。その後ろに無地円形頭光がある。

眉から鼻柱への線條が第 22, 50 龕と同じく、刻みが深く、つながっている。緩やかな弧線で表現された伏目に、微笑んでいる小さくて豊満な唇や、やや凸む顎が魅力的で、若い女性のような顔つきをしている。人の視線と並行する岩壁に彫られるこの像は、やや頭を下げて微笑み、瞑想に耽る様子である。質素な身体表現によってとりわけ精美な宝冠がよりいっそう引き立てられ、やわらかく優美で、かすかな静寂ささえも感じさせる。

向かって右側の壁に水瓶が彫られている。顎や取っ手の跡が残されているが、楊柳の枝の跡は確認できず、当初から水瓶のみが彫られていたのだろう。さらにその右側に、発願文が刻されていたが、現在では識別しにくい状態になっている。『両浙金石志』より、

「總統所董口詳特發誠心，施財命工刊造觀音聖像，上答洪恩，以祈福祿增崇，壽年綿遠者。大元戊子三月吉日題」（『両浙金石志』卷十四，pp.329-330）

とある。元世祖の至元二十五年（1288 年）の制作とされる。また、「観音」とのみ記され、水月観音としては明記されていない。

### 第 93 龕 四臂観音（図 2-61-2）

第 92 龕の隣にある。第 92 龕のやや斜めの向きより、本龕はまっすぐに冷泉溪に臨んでいる。

仰覆二重蓮華座の上に結跏趺坐する。蓮華座の上縁に連珠紋が飾られる。主な二臂で胸の前で合掌し、右副手が数珠を持つが、指より先が損なわれている。左臂も肘より先が損なわれている。華麗な宝冠をいただき、優鉢羅華耳輪をつけている。上半身は条帛を被って、肩から垂れ、腹前にてひもを結ぶ。下半身は裙を着ける。足元に襷が深く刻まれている。第 65 龕の四臂観音と同じく、合掌する手の下から、獣の皮が垂れている様子がうかがえる。

本像は第 40 龕と第 65 龕と類似した図像学的な特徴を有した、チベット仏教の四臂観音像である。ただし、宝冠の造形は特別であり、第 40 龕と第 65 龕の四臂観音がいただく五葉冠と、第 44 龕の数珠手観音などに見られるような、漢伝仏教系の菩薩像に飾られる宝冠の特徴を吸収して、新たに創出された様式と考えられる。そして、顔の表現も第 40 龕と第 65 龕とは区別され、逆に第 92 龕と同様に女性的なイメージがうかがえるようになってい



る。

蓮華座の前に小さな祭壇が設けられているが、損傷して様子が分かりにくい。現在、龕を囲む柵が設置されている。

#### 第94 龕 阿弥陀仏（図 2-62）

冷泉溪南側の、法雲弄の向かいにある無名洞に彫られている。連珠紋蓮華座の上に、定印を結び、水瓶を持ち結跏趺坐する。水瓶の口の部分は失われている。螺髪や肉髻，服，頭光と身光などの様子は第77 龕と同じである。チベット仏教系の阿弥陀仏像である。

### （七）呼猿洞

#### 第95 龕 観音菩薩・善財童子・金剛力士の三尊（図 2-63-1, 2, 3, 4）

第95～100 龕の6 龕はすべて呼猿洞の外壁に彫られている。第95 龕は飛来峰に現存する、唯一の観音菩薩を主尊とする三尊像である<sup>1</sup>。

主尊の水月観音菩薩は保存状態が良くない（図 2-63-2）。右手が欠損し、顔や冠も損なわれ、細部を識別するのは困難であるが、輪王坐で坐り、第54 龕と同じく右手の掌に摩尼珠を持っている。衣服や装身具は第92 龕のそれを、宝冠は、第50 龕の様式に似ている。体はやや左後ろに寄りかかっており、背後に頭光や身光の無地円形の二重光背が彫られている。

第22, 50, 54, 92 龕の水月観音像は台座がとても簡素であり、ほぼ岩そのままをとどめているようであるのに対して、第95 龕の台座は、荷葉や満開した蓮華、未開敷の蕾まで、丹念にきれいに彫られている。巧みに「水」のイメージを意識させようとしているように思われる。

右脇侍の善財童子は、稚児の風貌をする（図 2-63-3）。両手の部分が欠損しているが、残っている跡から合掌するしぐさであることがわかる。両足はふたつの蓮華を踏む。主尊の観音菩薩を振り向き、敬慕な表情がうかがえる。

左脇侍は忿怒相の金剛力士である（図 2-64-4）。体を主尊の観音菩薩に向け、顔が外側に向いている。目を見開いて、口は叫んでいるように大きく開いている。眉間やほうれい線に皺を深く寄せて、線條の刻みが深くて荒々しく、威勢を引き立てる。左手で棒の片端を突き、右手が拳を握り高く振り上げている。宝冠をいただき、腕にまとう条帛が両側に舞

<sup>1</sup> 第35 龕観音菩薩と韋駄天の二尊像、左脇侍が未完成。第40 龕四臂観音の両側に脇侍像が従わせた跡がうかがえるが、逸失。第50 龕観音菩薩の左右に力士像が作られたと思われるが、現存していない。

い上がり、裸足で堂々と立つ。力量感や躍動感があふれる優作である。

#### 第96 龕 尊勝仏母（図 2-54）

第84 龕の主尊と同じ造形である。

胸の前に挙げる左手が腕から先が損なわれ、水瓶も相当損傷している。

#### 第97 龕 阿弥陀仏（図 2-65）

褒衣博帶，裳懸座の上に定印を結び結跏趺坐する。螺髪の部分損傷している。第60 龕の阿弥陀仏像と比較すると、本像は顎の塑造がさらにゆったりしている。漢伝仏教系の如来像である。

#### 第98 龕 西方三尊（1292 年題記）（図 2-66）

第59 龕と同じく、漢伝仏教系の阿弥陀仏・観音菩薩・勢至菩薩の三尊像である。

主尊は定印を結び結跏趺坐する阿弥陀仏であり、左脇侍は定印化仏宝冠をいただく観音菩薩で、右脇侍は大勢至菩薩である。主尊の服装や台座の様式は第59 龕の主尊とほぼ同様であり、脇侍菩薩の服装、装身具や手の印相も第59 龕の脇侍菩薩に似ている。ただ、本像の場合、脇侍菩薩が優鉢羅華耳輪をつけていない。なお、三尊の蓮華座の下に、蓮華の株が表現されず、代わりに、ひとつの大きな方形台座が彫られている。

後壁が主尊の右肩のところから右脇侍の大勢至の身体まで崩れており、大勢至の頭部が半分ほど失われ、左肩から胸を貫いて右臂まで大きな割れ目があらわれている。下部の台座の、向かって右側に二つの大きな割れ目ができている。

発願文が残されている。

「大元國功德主宣授江淮諸路釈教都総統永福大師楊謹発誠心捐捨浄財命工鑄造阿彌陀佛觀世音菩薩大勢至菩薩聖像三尊端為祝延皇帝聖壽萬安閭閻真妃壽齡綿遠甘木羅太子帖木厄太子壽筭千秋文武百官常居禄位祈保自身世壽延長福基永固子孫昌盛如意吉祥者至元壬辰二十九年仲秋吉日建」（『江南藏伝仏教芸術：杭州飛來峰石刻造像研究』より、pp.166-167）

#### 第99 龕 無量寿仏・文殊菩薩・救度仏母の長寿三尊（1292 年題記）（図 2-67）

本龕の形は特別である。主尊の後壁が両脇侍のそれより奥まっているのに対して、両脇侍の台座は主尊のそれより前に突出している。三尊の連珠紋の蓮華座の下に方形の基壇が設けられている。

主尊の無量寿仏は第89 龕の無量寿仏と類似しており、鉢を托し、定印を結ぶ。偏袒右肩、袈裟の衣紋が第89 龕のと共通である。左脇侍は救度仏母であり、尊容は第76 龕と似てい

るが、乳房の表現は第 76 龕よりもっと控えめで、女性的な特徴を意識させないようにしたのではないかと考えられる。また、下半身に着る裙は第 76 龕のそれに見るような、膝を中心とした水波状のような模様は表現されていない。左手が腕より指まで損なわれている。右脇侍は右手で剣を挙げる文殊である。五葉冠や優鉢羅華耳輪、胸飾り、瓔珞など装身具の様子は第 56 龕の文殊菩薩と比べて多少相違している。左臂が腕より指まで損なわれ、肘から蓮華茎をまとい、さらに、開敷蓮華の上には経函と思われる長方形の凹の跡が残されている。

本像は通常の阿弥陀仏・観音菩薩・大勢至菩薩の西方三尊でなく、チベット仏教系の無量寿仏・文殊師利・ターラーの長寿三尊にあたる。龕の下方に発願文が刻されている。

「大元國功德主資政大夫行宣政院使楊謹誠心捐捨淨財命工鑄造無量壽佛文殊菩薩救度佛母聖像三尊祝延聖壽萬安闊闊真妃壽齡綿遠甘木羅太子帖木兀太子壽筭千秋祈保自身世壽延長福基永固子孫昌盛如意吉祥者至元壬辰二十九年七月仲秋吉日建」(『江南藏伝仏教芸術：杭州飛来峰石刻造像研究』, pp.167-168)

### 第 100 龕 救度仏母（ターラー）(図 2-68)

本像の様子は第 76 龕と第 99 龕の左脇侍の救度仏母とよく似ていると同時に、第 99 龕の左脇侍の救度仏母と同じく乳房が控えめに表現されている。

## 3 飛来峰にある元代造像の特徴

洪恵鎮「杭州飛来峰“梵式”造像初探」<sup>1</sup>が発表された以来、「梵式」と「漢式」という両種類は飛来峰にある元代造像に関する基本的な見方となっている。もともと「梵式」という語の由来に関して、清の工布查布がチベット語から訳した『造像量度經』に遡ることができる。

工布查布は漢訳の『造像量度經』の序において仏像の様式に関して以下のように述べた。

「今中土之佛像，有所謂漢式者，有所謂梵式者。其所謂漢式者，則漢武北伐匈奴，得休屠金人，安置於甘泉宮，孝明西迎沙門，受口像，創建洛都寺宇，其後漸盛遍蔓。自晋魏（北朝）六朝以至於宋，代與西國通和，公私往来，時時不斷，故多得西國佛像，而唐之元奘法師，遍歷五竺境，共十有七載，瞻禮世尊過化之地，總通其声教，大般若等經千有余卷，金玉佛像百什餘軀，俱以大象載歸，其像之精妙，皆阿育王等所造者焉。蓋自漢以來，凡欲造佛像者，皆取西來像為模，工行家，祖述相傳，此所謂漢式者也。

<sup>1</sup> 『文物』, 1986, pp.50-62。

（或以謂唐式。）其所謂梵式者，元世祖混一海宇之初，你波羅國匠人阿尼哥，善為西域梵像，從帝師巴思八來，奉敕修明堂針灸銅像，以工巧稱。而其門人劉正奉，以塑藝馳名天下。因特設梵像提舉司，專董繪畫佛像，及土木刻削之工。故其藝絕於古今，遂稱為梵像，此則所謂梵式者也。」

すなわち、中国の仏像を「漢式」と「梵式」に分け、漢以来、インドから将来された仏像に倣って作るものを「漢式」、元の阿尼哥にもたらされた様式を「梵式」と呼ぶわけである。したがって、「梵式」というのは阿尼哥のもたらした仏像の様式を特に指すことがわかる。後世に言う「漢式」と「梵式」はここからはじまったのであろう。

実は明に成立する『元史』の中にすでに、「西天梵相」の表現があらわれたことがわかる。

「有劉元者，嘗從阿尼哥學西天梵相，亦稱絕芸。」（『元史・方技』卷二百二）

とあるように、阿尼哥が作る仏像を「西天梵相」と呼んでいる。13世紀後半から14世紀初頭にかけて、阿尼哥とその門人たちは元の大都を中心にチベット仏教系の造像活動に活躍していたが、残念なことに、現代において、確実に阿尼哥作の仏像はまだ発見されていない。ゆえに、阿尼哥の「西天梵相」はいかなる様式であるかに関しては、文字文献や現存する13世紀後半から14世紀初頭作に判定される元宮廷様式の仏像を参考して推定するしかないのである。

熊文彬は「元朝宮廷的“西天梵相”及其芸術作品（上）」<sup>1</sup>の中で、阿尼哥を代表とする元時代の「西天梵相」芸術はチベット仏教芸術を基本として、中国やネパールの芸術要素を受け入れた元の宮廷的チベット仏教芸術の流派であると結論づけ、特に、「西天梵相」はチベット仏教の造像芸術であることを強調した。その中で、飛來峰における元時代の仏像を「西天梵相」のようすをうかがえる作例として論じた。

一方、Michael Henss は「薩迦一元時期尼藏与藏漢金属造像存在阿尼哥風格嗎？」<sup>2</sup>において、阿尼哥とその様式に関して論じた。その中で、阿尼哥の作る仏像の様式を「阿尼哥様式」と呼び、ネワール様式を中核として、インドのパール朝やチベット・中国の芸術要素を調和させた元の宮廷の様式であると主張した。

以上に述べた阿尼哥とその様式に関する二説は、その様式の中核となるのがチベット仏教様式かネワール様式かという点で、大別される。ここでは、この問題に関して詳細を論じることはさけるが、飛來峰における元時代の仏像に新たな様式があらわれたのは、阿尼

<sup>1</sup> 『中国藏学』，2000，pp.24-48。

<sup>2</sup> 『故宫博物院院刊』133期，2007，pp.51-66。

哥が大都において「西天梵相」あるいは「梵式」で活躍していた時期と時代的に重なるのは確かである。しかし、これで簡単に両者を起源的に関連づけ、ひいては飛来峰における元時代のチベット仏教内容の仏像を「西天梵相」あるいは「梵式」として扱うには疑問がある。

一方、「漢式」に関しては、『造像量度經』に説かれるように古く漢・北魏・唐から五代・宋を経て展開してきた、いわゆる漢伝仏教の造像様式のことである。飛来峰にある元代の仏像は、内容からも様式からもたしかに大まかに両分することができるが、本論文では、「梵式」と「漢式」という分け方を避け、尊格の内容と様子の両方を参考してチベット仏教系の像と漢伝仏教系の像として分別したい。

筆者の考察によれば、68 龕ある飛来峰の元代造像には、情況不明の第 23 龕を除き、漢伝仏教系の像は第 3, 22, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 42, 44, 45, 50, 51, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 69, 71, 72, 74, 80, 82, 86, 90, 92, 95, 97, 98 龕で、計 34 龕あり、チベット仏教系の像は第 29, 30, 32, 40, 41, 43, 52, 53, 55, 56, 64, 65, 66, 67, 70, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 83, 84, 87, 88, 89, 91, 93, 94, 96, 99, 100 龕で、計 33 龕ある。

如来像として、飛来峰の山腰に位置する第 82 龕と第 83 龕は漢伝仏教系の如来像とチベット仏教系の如来像の相違を見事に示している。第 82 龕は漢伝仏教系の釈迦像であり、褒衣博帯式の通肩袈裟を身に着け、頭上に大粒の螺髪や低い肉髻が表現されており、肉髻の中央に肉髻珠も表されている。袈裟の裾が台座に垂れ、裳懸座の様子をしている。それに対して、第 83 龕はチベット仏教系の釈迦像であり、偏袒右肩の袈裟を着けており、薄目で胸のところの襟や肘、足首のところのみににおいて広めの模様が表現されている。同じく大粒の螺髪であるが、肉髻の形は第 82 龕のそれに比べて小さくて丸めがあり、さらに頂上に宝珠が置かれる。蓮華座の上縁には連珠紋がつけられており、チベット仏教系の造像によく見られる典型的な台座の様式である。

一方、第 58 龕の阿弥陀仏像は、褒衣博帯の袈裟や裳懸座として表現されていると同時に、肉髻だけは第 83 龕のそれと同様に小さめの肉髻の上に宝珠が置かれている様子をしている。造像活動が行われていた当時、仏像の図面があり、それに倣って像が彫刻されたことが想定される。第 58 龕が見られるような二つの系統の特徴をひとつの像にあらわれることが、図面によるのか、あるいは工人によって像を彫刻中に発生したのかははっきり判断できないが、後者の可能性が高いと考えられる。

次に、菩薩や仏母の類の像の特徴は、主に高くそびえる肉髻と宝冠の様式にまとめられる。如来像に見られる肉髻の表現において相違することとは違い、菩薩や仏母の類の像は漢伝仏教系かチベット仏教系かを問わず、すべてドームのような形をし、高くそびえる肉髻をとっている。この点は飛来峰にある元代造像全体の統一した特徴の一つとして見なされる。

宝冠の様子は基本的に、チベット仏教系の場合は第 40 と 52 龕などに見られる五葉冠と、漢伝仏教系の場合は第 44 龕の数珠手観音や第 92 龕の水月観音などを代表として表現されるように、花柄や蔓草紋で積み重なって構成する冠の二種があげられる。なお、漢伝仏教系の菩薩像の宝冠は中央によく定印化仏（大勢至菩薩の場合は水瓶）を載せている。勿論、例外もある。第 93 龕の四臂観音がいただく宝冠の造形も特色的である。五葉冠に倣った骨組みで、花や蔓草紋が満々と詰められているような様子をしている。上述した二種の様式を吸収し融合させた形となる。なお、第 22 と 54 龕の水月観音の髪型や冠の造形も特別であり、詳しくはここでは省略し次章の水月観音の節において検討する。

そして、五代・宋から流行するようになった観音菩薩を代表とする菩薩の図像が女性化される傾向を受け継ぎ、飛来峰にある元代の漢伝仏教系の菩薩像も女性的なイメージをある程度示している。第 44 龕の数珠手観音や第 50 龕の観音菩薩、第 92 龕の水月観音、および第 62 龕の普賢菩薩や第 90 龕の大勢至菩薩はその代表である。しかし、四川省大足石窟にある菩薩像や、杭州煙霞洞口にある白衣観音菩薩と楊柳観音菩薩の像と比較すると、いわゆる菩薩像にあらわれる女性的な印象の抛り所が異なることや、女性化的傾向がそこまで顕著ではないことは、注意すべき点である。大足石窟や煙霞洞に現存する菩薩像は基本的に本当の女性のようなしなやかな身体をし、時に肩・腰の部分をひねって曲線的な美を示しているのに対して、飛来峰にある元代の菩薩像はほとんど如来像と同様に直線的でどっしりとした身体をしており、身体の表現からは女性的な印象を読み取るのは困難である。第 44 龕を例にして言えば、厚い胸が目立つ重量感のある身体に、ほぼ華麗な宝冠に引き立つ柔らかな顔の表情のみから、女性的なイメージが読み取れるのである。一方、女性化の傾向のないチベット仏教系の菩薩造像の場合、四臂観音である第 40 と第 65 龕と比較すると、第 93 龕の四臂観音はかすかに微笑んでいる様子から女性的な柔らかさが漂っていることから、微かであるかもしれないが、漢伝仏教系から影響を受けたことも推測できる。

第 58 龕の阿弥陀仏像や第 93 龕の四臂観音像のように、それぞれの特徴が互いにあらわれる例はほかにもいくつか確認できる。たとえば、文殊菩薩像としては第 56 龕と第 67 龕

があるが、第 56 龕は上半身が裸で、腹まで垂れる瓔珞をつけ、連珠紋蓮華座に坐すのと異なり、第 67 龕は漢伝仏教系の菩薩像と同様に上半身は両肩から条帛をかけ、胸にてひもを結ぶ衣装を着けている。さらに、台座も連珠紋蓮華座でなく、裳懸座である。なお、チベット仏教系の菩薩や仏母は大きな優鉢羅花耳輪をつけ、漢伝仏教系の菩薩像は耳輪が表現されないのが一般的であるが、第 22 龕の水月観音や第 44 龕の数珠手観音、第 59 龕の二脇侍菩薩、および第 69, 71, 86 龕の観音菩薩は優鉢羅花耳輪をつけている。このような作例から、造像中にチベット仏教系の像と漢伝仏教系の像の間で交流や融合が生じたことが考えられる。

### 第三章 水月観音の図像に関する考察 —— 第 22, 50, 54, 92, 95 龕を対象として

#### 1 はじめに

インドに起源を持つ仏教は、中央アジア、中国、朝鮮半島や日本等に広がり、それぞれの地域で特色のある仏教を生んだが、観音菩薩は、いずれにおいても最も広範かつ隆盛に信仰されている尊格に数えられる。それにともなう、観音の図像も豊かなバリエーションを有する。中国仏教の場合、「三十三観音」まで発展させ、観音菩薩信仰は隆盛を極める。それは、即ち「中国化された」観音菩薩の系統である。その中に、たとえば、馬郎婦観音をはじめとする、民間説話や靈驗譚などが加えられて現れた観音菩薩のイメージもあれば、それと違って、本章で論じる水月観音のような、靈驗譚などが付加されずに図像的要素から名付けられたものもある。

水月観音の起源について定説はないが、今までの研究では、一般的に水月観音の図像が『華嚴經』の中に説かれる「補怛洛迦」の山中にいる観音菩薩の様子を表すイメージであるとされる。中国古代の画書資料における水月観音の初出は、唐の朱景玄著『唐朝名画録』の中の「周昉」に関する「…今上都有画水月観自在菩薩，…」という記述である。『唐朝名画録』よりやや遅れて成立した張彦遠著『歴代名画記』巻十の周昉の項では、はっきりと「妙創水月之体」という文が記されている。水月観音に言及する画書や関係文献がほかにも数部あり、多くは周昉に関する条目に含まれる。水月観音の図像が唐の画家周昉によって創出されたことは疑いないであろう。

五代・宋になって、水月観音図像が次第に流行し、観音菩薩の代表的なイメージのひとつとなるに至る。現存する敦煌出土の、主に 10 世紀中期から後半の制作と推定されている数点の紙絹類絵画の中に、水月観音、あるいは水月観音に比定できるものは少なくとも 6 点ある。四川省大足石窟や安岳石窟においても水月観音の石刻が数体残されている。さらに、水月観音の図像が西夏にも伝わり、広範に流布したようである。黒水城出土の西夏仏教絵画の中に、少なくとも 4 点の水月観音図が確認されている。そして、敦煌西夏窟には水月観音壁画が 10 点余り現存する。

本章で取り扱う杭州飛来峰石窟の第 22, 50, 54, 92, 95 龕は、13 世紀末にモンゴル政権の元が南宋の旧都臨安にある飛来峰で制作した仏教造像の一部<sup>1</sup>である。先学により、第 22, 54, 92, 95 龕の 4 龕はすでに水月観音であることが確認されているが、それは飛来峰

<sup>1</sup> 第 22 龕に関して時代判定に疑問がある。『飛来峰造像』（高念華編，文物出版社，2002）では元作とされるが、『江南藏伝佛教芸術：杭州飛来峰石刻研究』（謝繼勝，ほか著，中国蔵学出版社，2014）では宋作とされる。ここではとりあえず『飛来峰造像』の判定に準じ、自分なりの意見は第 22 龕を述べる時に与える。



石窟に関する総合的研究の中で言及される程度で、これらの4龕を個別に論説するものはまだ見られない。また、第50龕の観音像は高念華編『飛来峰造像』において「自在観音」と呼ばれるが、筆者はこれを水月観音のバリエーションのひとつであると考え、水月観音として比定する。同じ水月観音でありながら、これら5龕は風格や図像的要素などから見ればそれぞれ異なっている。第22、92龕は単独像である。第54龕も単独像であるが、主尊の傍らに鳥のイメージを伴っている。第50龕は洞窟内にあり、傍に善財童子の残像が残されている。第95龕は水月観音・善財童子・金剛力士の三尊像である。これらは豊かな図像的要素を備えており、水月観音図像のさまざまなイメージを伝える縮図と言えよう。

飛来峰にある元代の仏教造像群に関する研究は、その図像様式に関して、一般的に漢伝仏教に由来する「漢式」とチベット仏教、ひいてはインド仏教に由来する「梵式」という両様式に認識されていたが、研究が進むにつれて、西夏仏教芸術からの影響が次第に指摘されるようになった。さらに、インドやチベットよりも、西夏芸術こそが飛来峰にある「梵式」仏像の直接の源流に当たることがますます明らかになっている。したがって、「梵式」と対する「漢式」仏像が直接に漢伝仏教の造像系統に由来するかどうかは、疑問である。水月観音は漢伝仏教に固有の尊格であるが、図像学的には、五代・宋という伝統的な漢伝仏教の地域に流行していたとともに、漢伝仏教とチベット仏教の両方を受容した西夏においても発達を見せた。このことから、杭州飛来峰にあるこれら5龕の水月観音の図像様式を考察する際に、西夏の水月観音図を比較対象として考慮に入れる。飛来峰の水月観音像が漢伝仏教と西夏仏教の両方にまたがる水月観音の図像系統の中でどのように位置づけられるかを考察する。これによって、西夏仏教芸術が飛来峰にある元代のいわば「漢式」という仏像様式への影響が明らかになるだろう。

## 2 飛来峰石窟にある水月観音像

浙江省杭州飛来峰における仏教造像活動の早期のものとして、青林洞内に五代呉越国の仏像が見られる。これらは西方三尊や阿弥陀仏の小像が主なものである。続いて宋時代において、青林洞内に小羅漢群像を、玉乳洞にはより大型の十八羅漢像が中心に作られた。

元時代の造像は、およそ1282—1292年間に、上述した青林洞や玉乳洞と少し離れた龍泓洞と一線天の外壁、および冷泉溪南側の山麓の岩壁に、龕を彫り出して作られた。これらは露天の摩崖彫像群である。洞窟内にあるのは龍泓洞内の第50龕のみである。全体の68龕のうち、阿弥陀三尊の脇侍菩薩以外に、単独像、あるいは主尊として表現する観音

菩薩像が 22 龕あり、全体の 1/3 ほど占める。その中の、四臂観音（3 例）や獅子吼観音（1 例、残）はチベット密教系の造像であり；残りはほとんど漢伝仏教系の観音である。数珠手観音（1 例）、楊柳観音（1 例）、蓮華（蕾・宝鉢を含む）を持つタイプなどが見られる。

水月観音に比定されるのは第 22, 50, 54, 92, 95 龕と考えられる。

これら 5 龕にある水月観音像は、空間的に離れている。同じような輪王坐思惟相をしている一方で、仕草や装飾、衣裳、そして眷属（脇侍）などは、それぞれ相違を見せる。その図像様式を考察するために、まずそれぞれの像容について述べる。

## 2.1 第 22 龕

第 22 龕（図 2-2-1, 2）<sup>1</sup>は、青林洞の上方の崖にある。

壁面に仏龕を彫り出し、簡素な台の上に菩薩が坐す。左足を手前で組み、左手は左太腿の後方にある小さな突起物の上に置く。右膝を直立させ、右臂をその上に載せる。

このような座り方は「輪王坐」と呼ばれ、インド・パーラ朝の観音菩薩像によく見られる形である。ニューデリー国立博物館に所蔵されているナーランダー出土の石造観音菩薩像<sup>2</sup>が、蓮華座の上に輪王坐で坐っている。蓮華座の下の基壇の両隅にライオンが背中合わせに跪く。さらに、その左隅に尖った嘴を持つ鼓腹の餓鬼があり、スーチームカという。Saraswati はその著書でこの像をローカナータとする。類似の作品としてもうひとつの作例があげられる。ヴィクランプリ（Vikrampur）出土のカサルパナ観音像<sup>3</sup>である。22 龕と同じようなポーズをするが、左手に蓮華の茎をまとわせる点が異なる。このほか、獅子吼観音もよく輪王坐で表現される。漢伝仏教の場合、盛唐に流行していた密教系の如意輪観音が、輪王坐で表われるのも一般的である。ゆえに、水月観音のこうしたくつろいだ体勢は、唐密で流行していた如意輪観音に由来するという説がある<sup>4</sup>。

水月観音の姿勢として、もうひとつ知られている。片足を組み、もう一方の足を踏み下げる形であり、遊戯坐とも呼ばれる。輪王坐と同様、結跏趺坐に比べてくつろいだ雰囲気を示し、より自由な座り方である。

像の視線は上でも下でもなく、正面を向いている。背後に大きな円形光背があり、全身を覆う程で、柄がない無地である。

<sup>1</sup> 『飛來峰造像』、図版 136, pp.166。『西湖石窟』、図版 56。

<sup>2</sup> Saraswati S.K., *Tantrayāna Art: An Album*, XXVIII, illus.55。

<sup>3</sup> 同上掲載書, XXIX, illus.60。

<sup>4</sup> 李翎「藏密救六道観音像の弁識—兼談水月観音像の產生」『佛学研究』、中国佛教文化研究所、2004, pp.271-284；李翎「水月観音与藏伝佛教観音像之關係」、『美術』、中国美術家協会、2002-11, pp.50-53。

上半身はほぼ裸で、条帛を左肩より掛け、胸の前で紐を結ぶ。下半身はドーティーを身に着けている。円輪状の臂釧や腕釧、円形の花柄の耳輪などで飾られる。頭頂に小さめの髻を束ね、化仏宝冠をいただく。中央の葉がとりわけ大きく、両側の耳の上方に小さな葉がついている。繪帯が顔の傍らより垂れる。

飛来峰の元時代の菩薩や仏母の像は、如来や護法、上師像以外、ほぼすべて高くそびえるドーム状のような肉髻と、華やかな五葉冠あるいは花冠で表現されるが、この第22龕の髪型や冠はむしろシンプルで、唯一の例外であるかも知れない。宋時代の木造菩薩像の面影を伝えていて、石像にはほとんどに見られない造形である。

本像は13世紀末頃の元の制作であることを前提に、なぜこのような髻や冠で表現されるのかについては、おそらく第22龕は、飛来峰における元時代の造像活動において比較的早期に作られたのではないかと推測される。もしそれが正しければ、一番古い題記のある至元十九年（1282年）在銘の第3龕華嚴三尊像は、すでに華麗に整えた形の花冠で表されているので、第22龕は第3龕より制作時期が繰り上がることになるのである。一般に1282～1292年間と考えられている元時代の造像活動であるが、開始年代は1282年を遡る可能性もある。

『江南藏伝佛教芸術：杭州飛来峰石刻研究』において、第22龕の時代は「宋」と記されている<sup>1</sup>。それが、誤記であるかどうかはともかく、再検討する必要がある。上述した髪形や冠から見ると、宋に帰せられるのも頷ける。しかし、一方で、杭州煙霞洞や慈雲嶺に残る五代・宋の仏像と比較してみると、第22龕に表れる女性的でない面貌は、決して杭州当地に好まれた観音菩薩の様式とは言えない。13世紀末頃の元の制作でなければ、決して杭州当地で発展した図像様式でもなく、外来の影響を受けた一例であると推測される。

腕・胸・腹の肉付けは普通の人体ほどに表現されている。小さな口に細長い目で、若々しい青年のような顔つきである。眉から鼻への線はつながっており、一気呵成に刻まれたようである。大きくて、くぼんだ穴のような白毫が特徴である。これは、現存する宋の塑像や木造の菩薩像によく見られる特徴である。その穴は、当初象眼された材料が、その後抜けてしまって、結局このような跡として残されているのではないかと推測される。また、より大きめに作られる白毫はもともと宋の彫像の特徴のひとつに数えられる。

## 2.2 第50龕

上述したように、第50龕（図2-20-1, 2）は唯一、洞窟内に安置された仏像である。

<sup>1</sup> 『江南藏伝佛教芸術：杭州飛来峰石刻研究』, p.117。

龍泓洞内は、成人の男性より少しだけ高いにすぎない。両側の壁面に歴代の刻字が多く刻されている。さらに奥に4, 5メートルくらい行くと、その先が少し右へ曲がり、そして天井が急に高くなる。龍泓洞は、飛来峰の腹中にある天然の中空の洞窟である。第50龕の観音像は、一番奥の壁面に刻まれているのである。そして、像に向かってやや離れた右側の高い天井に、ほんの小さな穴が存在する。太陽がこの穴の真上に位置する時だけ、光が洞窟内に射し込めてくるので、洞内はいつも暗くて、照明がないと仏像が見えない。

その穴の方に向かって進むと、もうひとつの出入り口があり、そこを出ると、一線天の仏像群が目前にある。「一線天」と呼ばれるのは、この穴に所以する。つまり、龍泓洞と一線天はほんとうはひとつの洞窟の二つの面である。この区域は元時代の仏像がもっとも集中しているところである。

観音菩薩は岩の台に坐し、右足を組み、左足を小さな蓮華台に踏み下げる遊戯坐である。左手は左膝に載せ、右手に数珠を持ち、右肘を斜め後ろの机に載せている。机は片隅しか残されていない。天衣を纏い、裳裾が台座まで垂れていて、裳懸座の模様である。

体は右側に重心を傾き、顔もやや右に向いている。目を閉じているかのように見え、口元をすこしあげている。顔が卵形のものであり、頬の肉付きがよい。顔の下部、即ち、顎を中心に頬の両側や首へ延びる肉付きの塑造はゆるやかであり、女性的な特徴が示されている。このようなモデリングは宋の彫刻の特徴のひとつとして認められる。これは如来や菩薩等を問わず、飛来峰にある元時代の仏像に共通する特徴のひとつにあたる。

大きめの白毫をそなえ、高肉髻と華麗な化仏宝冠をいただく。首飾りが浅く彫られる。背後に円形無地頭光がある。

左右には力士を二体従えていたが、現存しない<sup>1</sup>。

観音龕の向かって左側に、稚児形の童子の残像が現存し、『飛来峰造像』（高念華編、文物出版社、2002）では第49龕として、明代の刻とされる<sup>2</sup>。頭部と手部が損なわれている。蓮台の上に立ち、身につけている条帛が両側に舞い上がる。手部は肘から先が存しないが、その勢いから判断してみると、合掌するか経函を捧げるしぐさであろう。背後に頭光がある。善財童子であろう。

観音像の身体、宝冠、頭光や蓮台、そして善財童子の頭光等のところに、朱色が残されている。当初、像全体に彩色（濃いめの朱色が主であろう）が施されていたことが推定さ

<sup>1</sup> 『江南藏伝佛教芸術：杭州飛来峰石刻研究』より、p.107。

<sup>2</sup> 『飛来峰造像』の中に、第49龕として番号付けられ、明代の後補とされるが、『江南藏伝佛教芸術：杭州飛来峰石刻研究』の中に第50龕の一部と見なされている。

れる。それが正しければ、この第 50 龕は、唯一彩色を施した仏像となる。暗闇の洞窟内には、朱色の観音像が安置されるわけである。木造や塑造の仏像がよく彩色に装飾されるが、石像に彩色を施すのはめずらしい。

『飛来峰造像』では第 50 龕を「自在観音」と、『杭州飛来峰石刻研究』では「凭几観音」と書かれているが、実は水月観音のバリエーション、あるいは異称にあたると思われる。詳細は、次節の「水月観音の図像学」において述べる。

### 2.3 第 54 龕

第 54 龕（図 2-24）は一線天の東壁にある。その周りを、大白傘蓋仏母、ヴァジュラヴィダーラナ、持金剛や持剣文殊の像が囲んでいる。チベット仏教系の造像が集中している区域であるが、なぜかここに水月観音も安置している。

険しい岩壁に龕を掘り出し像を彫刻する。第 22 龕と同じく輪王坐をしているが、まったく違う風貌を見せる。

まず、右手は斜め後ろではなく、右腿の上に載り、掌に摩尼珠のようなものを持っている。以下に述べる第 95 龕の主導である水月観音にも、第 54 龕と同様に摩尼珠が表現されている。飛来峰にある元時代の観音菩薩像の中には、持物から見ると、数珠、楊柳、宝鉢、蓮華の蕾、開敷蓮華などがあるが、摩尼珠を持つのは第 54、95 龕のみである。

水月観音の持物として、数珠か楊柳枝が挙げられるが、摩尼珠を手を持つのは飛来峰のこの 2 龕以外に知られていない。いっぽう、四川省大足石窟にある宋時代の石刻には、「宝珠観音」あるいは、「如意珠観音」と呼ばれる観音像が現存していて、摩尼珠を持つ観音である。それとほぼ同時期に作られた水月観音も数体現存しているが、持物として数珠は確認できるが、摩尼珠は見られない。このことから、飛来峰の第 54、95 龕の水月観音が摩尼珠を持つのは、「宝珠観音」あるいは「如意珠観音」と直接的な関係があるかどうかは断定できない。が、いちおう、観音図像として、前例があることは認められる。

宝冠をいただくが、細部の模様を見れば、第 50 龕のような繊細で小柄の蔓草紋で構成するわけではなく、大きめの螺旋状のような柄が積み重ねられ、やや粗略なモデリングである。しかも、冠の中心にある化仏は、より大柄で、普通の定印ではなく、合掌する姿であり、いかにも異様である。

上半身には腹の前で紐を結ぶ条帛のほか、両肩から天衣をかけ、台座まで垂れる。ひだの刻みが深く、やや重々しい感じである。下半身に裙を着ける。大粒の瓔珞が目立つ。耳輪はない。少し厳やかな表情をしていて、堂々とした中年男性の風貌である。宋以来、

観音菩薩図像の女性化が進んでいる中に、この第 54 龕に見る男らしい水月観音は、異なる様式や美学を示している。なお、ほかの 4 龕の水月観音像と比べても、飛来峰にある元代の仏像全体においても、例外的にとっても素朴で重厚な彫刻技法を見せるとともに、いっそうその女性的でない特徴が際立っている。

像の右側に、鳥のモチーフが作られている。ツバメや雀などより大きな身体をしており、翼と尾羽が二重に刻され、長めに伸びている。翼として細かい羽を 3 列ほどに表現されている。両脚を前後に開き、菩薩に向かって歩いている様子を示す。

これもまた特殊な図像学であろう。水月観音の図像に鳥が出現する例として、榆林石窟第 2 窟西側南側にある西夏時代の水月観音壁画があげられる。観音菩薩が顔を向けた空の中に、二匹の鳥が舞いあがっている。石刻の水月観音が鳥のモチーフと共に描かれることはめったにない。この第 54 龕は唯一の作例であるかも知れない。ここに現れた鳥のモチーフが、上述の榆林窟の壁画に由縁があるかどうかは断定できないが、水月観音の図像と何らかの関わりを持つ可能性も考慮に入りたい。ただ注意すべきなのは、鳥の様子である。榆林石窟の水月観音壁画に見られる鳥は小さめで、ツバメに見えるに対して、ここにあらわれる鳥は、より大きめで、ツバメではない。

もうひとつの可能性も考えられる。北京法海寺<sup>1</sup>の大雄宝殿に明時代の水月観音壁画（図 3-1）が現存している。主尊の水月観音は正面向きで、輪王坐をとる。四隅には、善財童子、金髮吼，韋駄天，そして、白い鳥が眷属として表されている。カラダの大きさや羽の様子などから、第 54 龕の鳥はむしろこの白い鳥にそっくりである。右上の木の枝に乗っているこの白い鳥は、一般的に白鸚鵡とされる。観音の侍になる由来について、「鶯哥孝義伝」という説話に遡る。現存する最古の版本は、上海博物館に所蔵されている明の成化年間（1465～1487 年）の永順堂刊本<sup>2</sup>である。扉に「永順堂新刊 新刊説唱足本詞話 全相鶯哥行孝義傳」と刻されており、作者不明である。唐の隴西地方に生活する鶯一家を虚構しており、子供の鶯は全身真っ白で気の利いた子であった。いろいろな難行に遭遇したにもかかわらず、一途に親孝行を尽くした白い鶯の話である。結末は、観音菩薩が子供の白い鶯の孝行に感動し、両親の西方往生を承諾した上に、補陀山に連れて行く。全書には挿絵が数点添付されており、最後の挿絵は海中から昇る岩の上に坐す観音菩薩に向かって、鶯が一羽飛

<sup>1</sup> 北京法海寺は明正統四年（1439 年）に創建、正統八年（1443 年）に完成された。正統八年に、宮廷画家により、大雄宝殿の東西壁、北壁および仏壇背後の屏において大型で精美な壁画が 9 幅描かれた。水月観音壁画が仏壇背後の屏において中心に描かれ、両方には文殊と普賢の壁画が配置されている。東西壁に二十諸天が描かれた。

<sup>2</sup> 『鶯哥孝義伝』、古本小説叢刊第三八輯第 1 冊に収録、中華書局、1991。

んでくるシーンを描く。観音菩薩の横には、楊柳を入れる水瓶が置かれ、背後には竹がある。

この説話はいつ、どこで、どのように作られたかについては、これ以前の文字資料がほとんど知られていないため、はっきりした考証を行うのは難しいが、北京法海寺大雄宝殿にある水月観音壁画や、明成化年間の永順堂刊本詞話が現存していることから、遅くとも15世紀の前半までには、親孝行に尽くす白い鶯が観音菩薩の侍となった説話が民間に広く流布したことが認められる。さらに、その後の16世紀頃から、宝卷という新しい説唱文学が流行するようになり、上述した『鶯哥行孝義傳』とほぼ同じ内容の『鸚哥宝卷』や、それを数ページにまとめた『善財龍女宝卷』など、観音菩薩の侍を語る霊驗譚のようなものが当時の文学作品に乗っていつそう普及するようになった<sup>1</sup>。

飛来峰第54龕に現れるこの鳥のイメージを白鸚鵡と解釈した場合、そこからまた二つの推論が立てられる。まず、もし鳥が水月観音像と同じく13世紀末の制作であったなら、白い鶯の話が流布する時期を13世紀まで遡ることが可能となり、第54龕は白い鶯の説話を考証するに貴重な実物資料となることである。もう一つは、鳥（白鸚鵡）と観音とをセットした石刻作例が13世紀末ごろの時点においてほかに確認できない現状から、第54龕に現われた鳥が、明時代の増補である可能性があることである。

飛来峰石窟に関する研究書では、第54龕に言及する時に、文字記述においても図版においても、傍らにいる鳥がまったく無視されている。本章では、鳥のイメージを水月観音の図像解釈に加えて考察を試みた。

## 2.4 第92龕

第92龕（図2-60-1～3）は、ちょうど冷泉溪に臨む岩壁に彫られている。

第22、54龕と同じく輪王坐をとる。ただし、重心はやや左へ傾く。左側に机が彫られており、左肘をその上に置き、指で数珠をつまんでいる。服装は前述した像と似ている。上半身には、胸で紐を結ぶ条帛の上に、さらに天衣を両肩からかけている。下半身に着せる裾の、裾が無造作に岩の台座に垂れる。平らな胸に小さな乳首、そしてその下のやや膨れる腹に、人間味があふれている。

耳輪はなく、瓔珞の首飾りが浅彫りで精美である。化仏宝冠が第50龕の様式に似て模様が華麗である同時に、両端のもみあげまで収まらず、さらに舞いあがるよう延ばした結果、正面からみごとな三角形に見える。その後ろに肉髻か髪束の束ねかは見分けにくい

<sup>1</sup> 詳しい研究は于君方『観音——菩薩中国化的演变』「第十章中国中世紀晩期的女性観音像」に参考。

ドーム状で冠より高くそびえる。無地円形頭光がある。

眉から鼻柱への線條が第 22, 50 龕と同じく、刻みが深くつながっている。緩やかな弧線で表現される伏目に、微笑んでいる小さくて豊満な唇や、ややふくらむ顎が、魅力的で若い女性のような顔つきをしている。人の視線と並行する岩壁に彫られるこの像は、やや頭を下げて微笑み、瞑想に耽る姿を示す。質素な身体表現にとりわけ精美な宝冠がよりいっそう引き立てられた結果、不思議と顔の表現に焦点を絞りらせ、やわらかくて優美で、かすかな静寂を感じる。

向かって右側の壁に水瓶が彫られている。頸や取っ手の跡が残されているが、楊柳枝の跡が確認できず、当初から水瓶のみ彫られただろう。さらにその右側には、発願文が刻されていたが、現在では判別しにくい状態になった。『両浙金石志』より、

「總統所董口詳特發誠心，施財命工刊造觀音聖像，上答洪恩，以祈福祿增崇，壽年綿遠者。大元戊子三月吉日題」（『両浙金石志』卷十四）

とある。元世祖の至元二十五年（1288 年）の制作とされる<sup>1</sup>。また、「観音」と記されているが、水月観音として明記していないことから、逆にこの様式を観音菩薩の一般的かつ典型的な表現であると認識されていたことを伝えるのではないかと考えられる。

ほかの 4 龕に比べて、第 92 龕は特筆すべき図像学的要素が少ないほうであるが、彫られる居場所から彫刻によって見せる様子や雰囲気まで、もっとも水月観音の名にふさわしい作例と言える。

## 2.5 第 95 龕

第 95 龕（図 2-63-1～4）<sup>2</sup>は呼猿洞口の上方の岩壁に位置し、飛来峰に現存する、唯一の観音菩薩を主尊とする三尊像である<sup>3</sup>。

主尊の水月観音菩薩は保存状態が良くない。右手が欠損し、顔や冠も損ない、細部を識別するのは困難であるが、輪王坐をとり、第 54 龕と同じく右手の掌に摩尼珠を持っている。衣服や装身具は第 92 龕の様子と、宝冠は第 50 龕の様式と類似している。体はやや左後ろに寄りかかっており、背後に頭光や身光の無地円形の二重光背が彫られている。

前述した 4 龕は、いずれも台座がとても簡素であり、ほぼ岩そのままであるのに対して、第 95 龕の台座は、荷葉や満開した蓮華、未開敷の蕾まで、丹念に彫られている。巧みに「水」

<sup>1</sup> 元代には二つの「戊子」年があり、一番目は西暦 1288 年、二番目は 1348 年。飛来峰にあるほかの題記と合わせて考えると、第 92 龕の年代は、古いほうの 1288 年と推定されている。

<sup>2</sup> 『飛来峰造像』、図版 138-141, pp.168-171。

<sup>3</sup> 第 35 龕観音菩薩と韋馱天の二尊像、左脇侍が未完成。第 40 龕四臂観音の両側に脇侍像が従わせた跡がうかがえるが、逸失。第 50 龕観音菩薩の左右に力士像が作られたと思われるが、現存していない。



をイメージさせようとしているように思える。

右脇侍の善財童子は、稚児の風貌をしている。両手の部分が欠損しているが、残っている部分から合掌するしぐさであると思われる。両足はふたつの蓮華の上にある。主尊の観音菩薩に振り向いて、敬慕な表情がうかがえる。

『華嚴經』「入法界品」に善財童子の求道の旅を説き、観音菩薩は善知識の一人になる。善財童子が観音菩薩に訪れる場面に、

「於此南方，有山，名補怛洛迦。彼有菩薩，名觀自在。……漸次遊行，至於彼山。處處求覓此大菩薩。見其西面巖谷之中，泉流縈映，樹林蓊鬱，香草柔軟，右旋布地。觀自在菩薩於金剛寶石上結跏趺坐。」（『大方廣佛華嚴經』卷第六十八）

とある。観音菩薩の住む補陀落山の様子が、山谷、泉、樹木や草などの要素によってイメージされている。

善財童子が眷属として観音菩薩の傍に登場するのは、四川省大足石窟にある宋時代の彫刻において、しばしば見られる。その中に、明確な制作年代がわかる作例も現存しており、たとえば、大足北山第 136 窟に紹興十二～十五年（1142～1145 年）、北塔第 8 窟に紹興十八年（1148 年）の題記が残されている<sup>1</sup>。12 世紀前半までにすでに一般的に表現されていたことが認められる。ただし、注意すべき点は三つある。まず一つ目は、大足石窟にある善財童子は単独ではなく、龍女と合わせて菩薩の脇侍として一対像に造像されていたが、飛來峰においては、このような善財童子と龍女とを組み合わせた像が見られない点である。二つ目は、善財童子は、大足北山第 133 や 136 窟などに見られるように、髭を蓄える長者、あるいは方冠をいただき、袍を着せ、両手で笏を捧げる若い儒生のようなイメージであるが、飛來峰第 95 龕に見るような稚児形の善財童子像は見られない点である。三つめは、善財童子と龍女は、水月観音の脇侍として限定されていなかった点である。大足北山の第 133 窟水月観音以外に、第 118、126、136 窟にある玉印観音や、第 127 窟にある不空罽索観音、北塔第 8 窟にある楊柳観音などにも従っているし、あらゆる観音菩薩に伴う眷属にあたるだろう。それに対して、飛來峰にある善財童子は、ほかに数珠観音や楊柳観音等も存在しているにもかかわらず、第 50 と 95 龕の水月観音像にしか表現されていなかった。それは、おそらく 13 世紀末頃になって、ほかの様式の観音が作られている中で、水月観音こそが観音菩薩の主要かつ最も流行した様式になってきたことと深くかかわっていると想定できるだろう。

<sup>1</sup> 『大足石刻研究』より、p.394-396。

なお、敦煌石窟にある西夏時代の水月観音壁画や、黒水城出土の水月観音絵画には、常に善財童子が現れる。いずれも可愛らしい稚児の容貌をして、雲に乗って観音菩薩に合掌礼拝する姿で表される。飛来峰第 95 龕にあらわれるこの善財童子は、四川省にある宋時代の石刻より、西夏仏教図像に見るイメージに近いことになる。

水月観音の左側には、忿怒相の金剛力士がある。この像は体が主尊の観音菩薩に向き、顔が外側に向いている。目を見張って、口も威喝しているように大きく開いている。眉間やほうれい線に皺を深く寄せて、線條の刻みが深く荒っぽく、威勢を引き立てる。左手で武器を突き、右手が拳をにぎり高く振り上げている。武器の様子についてであるが、上半分が円筒形で幾つ重の装飾紋も彫刻されており、棒か、または杖であると考えられるが、下半分は損傷が著しくて判別するのは困難である。宝冠をいただき、腕にまとう条帛が両側で舞い上がり、裸足で堂々と立つ。力量感や躍動感があふれる優作である。

『飛来峰造像』（高念華編，文物出版社，2002）と『江南藏伝仏教芸術：杭州飛来峰石刻研究』（謝繼勝ほか著，中国蔵学出版社，2014）の両書では、これを韋駄天あるいは韋天將軍と比定されている。韋駄天と韋天將軍はもともと違う人物であるが、漢伝仏教ではよく二人は混合し同一視される<sup>1</sup>。韋駄天は梵語 *Skanda* の音写で、もとはバラモン教の神で、シヴァの子である。仏教では、仏舎利を盗んだ捷疾鬼を追いかけて仏舎利を取り返した神話で、仏法を守護する護法神として信仰される。いっぽう、韋天將軍を説く文献として、南山道宣律師（隋 596 年-唐 624 年）の著作『律相感通伝』と『法苑珠林』などがあげられる。

「又有天人韋琨，亦是南天王八大將軍之一臣也。四天王合有三十二將，斯人為首。生知聰慧，早離欲塵，清淨梵行，修童真業，面受佛囑，弘護在懷，周統三洲，住持為最。」

（『法苑珠林』卷十六）

南天王の部下で、三十二將軍のひとりである。仏法を護持つ役目をつとめるのは、韋駄天と同様である。およそ宋時代から、仏教寺院の前殿において弥勒と背中合わせにして祀られるのが、一般的になった。大雄宝殿（正殿）に向かって立ち、仏法を守る役割をつとめている。

飛来峰においては、観音とセットで造像された韋天將軍（あるいは韋駄天）がもう一例存在する。第 35 龕（図 3-2-1, 2）である。第 35 龕の主尊は勿論、観音菩薩であり、蓮華の蕾を手にして結跏趺坐する姿である。脇侍の韋天將軍（あるいは韋駄天）は第 95 龕のそ

---

<sup>1</sup> 本稿では区分しない、同一視する。

れと違い、兜と鎧を着て武将をイメージさせる。武器を片手で突くのではなく、両手を合掌し、臂の上に武器を横向きに置く姿勢である。ここに現れる武器は、片端が円筒状の棒に見え、もう片端が鋭い刃を有する形をしている。第 95 龕の金剛力士が持つ武器の下半分が不明であるため、残念ながら、両者は同じ武器であるかどうかについて判断できない。また、京都泉涌寺に木造韋駄天像（図 3-3）が 1 例所蔵されており、南宋の作という<sup>1</sup>。合掌し、臂の上に棒を横置く、第 35 龕の韋天將軍と同じようなポーズをとっているが、兜、鎧や棒の様子が多少相違を見せる。特に、臂に横たわっている棒は両端が同じくボールのように作られており、第 35 龕の韋天將軍が持つ武器とは異なっているのが明らかである。

中国国家図書館所蔵の元代に刻されたの河西字（西夏語）仏教經典で、卷首の賛に続いて、単独の護法金剛像が刻される版面は 3 点ほど確認できる（図 3-4）<sup>2</sup>。容貌、姿勢や服装の様子から、飛来峰第 35 龕の韋天將軍像と酷似している。特に、臂に横たわっている武器は片端が刃を有し、剣のような形をしていることから、第 35 龕の韋天將軍が持つ武器と同種類であることが確認できる。

なお、前に言及した北京法海寺の明時代の水月観音壁画にも、韋駄天の姿が確認される。武将の姿で、左手を胸に拝し、剣に見える武器を右掌で持っている。兜の羽翼や赤い房は第 35 龕のそれと似ている。法海寺にはもう一点の韋駄天像が見られる。大雄宝殿の東・西の壁面に二十諸天が描かれ、東壁の右端から二番目は韋駄天である。水月観音壁画のそれと違って、合掌して、両腕に武器を横向きに置く姿である。これら二点の壁画において韋駄天が持つ武器は、片端がボールに、もう片端が刃を有する剣のように作られている。飛来峰の第 35 龕に現れるそれが半分円筒状にしている点において、相違が存在するが、同種類のものが伝播されるにつれて次第にどこか形が変わっていくと考えられる。

以上述べたように、韋天將軍（あるいは韋駄天）が人間の將軍で表されるのは一般であり、飛来峰第 95 龕の忿怒相の韋駄天はむしろ少数派で特別であることがわかる。実は、筆者が知る限り、忿怒相の韋駄天は飛来峰第 95 龕のみである。そもそも、第 95 龕の忿怒金剛が確かに韋駄天に比定されるかどうか疑問になるだろう。

大足北山石窟第 133 窟水月観音の左右に、金剛力士像が 4 体安置されている。一面四臂が 3 体と、一面六臂が 1 体である。兜と鎧を着ているが、顔だけが忿怒金剛の様子をしている。このような金剛像は、ほかの窟にも確認できる。なお、黒水城出土、1189 年題記の

<sup>1</sup> 『世界美術大全集 東洋編 6 南宋・金』、挿図 200, p.191。

<sup>2</sup> 『西夏芸術史』、pp.167-169, 図 2.113-3。

ある、『金剛般若波羅蜜經』に刻されている釈迦說法図<sup>1</sup>では、「八金剛」と書かれた文字を確認することができ、一面二臂あるいは四臂の、異様な風貌をして、武器を持つ人物が描かれている。ここに現れる武器の様子であるが、片端がボールに作られ、そして半分が円筒状で、残り半分が刃を有し、剣である。飛来峰第 35 龕や、法海寺の明代の壁画に見られる韋駄天が持つ武器とは同種類のものとして認められる。飛来峰第 95 龕の左脇侍は、様子の確認できない武器や服装はともかく、忿怒の容貌や手のしぐさから判別してみると、むしろそのような護法神としての金剛の図像系統を汲む可能性が高いだろう。

もともと、『飛来峰造像』や『江南藏伝仏教芸術：杭州飛来峰石刻研究』において、それを韋天將軍に比定する理由については明らかにしていない。観音の脇侍であることや、そのような特殊な形の武器を持つことなどに基づくのだろうが、韋駄天と特定する根拠としては十分ではない。そもそも、韋駄天が観音菩薩の脇侍となってその傍に登場する原因や時期についてもまだ不明瞭である。しかし、飛来峰の第 35 龕の観音菩薩と韋駄天の二尊像が存在することから、遅くとも 13 世紀末頃において、韋駄天あるいは韋天將軍がすでに観音菩薩の脇侍として表現されるようになったことがわかる。そして、韋駄天が持つ特殊な形を有する武器は、仏經の版面に現れる護法金剛の図像から受け継いだ可能性が高いと考えられる。

明確な結論ではないが、以下二点を指摘できる。i) 韋駄天が水月観音の眷属として定着したのは、善財童子のそれより遅い。ii) 韋駄天の図像は仏經版面に現れる護法金剛に遡ることができ、そして、飛来峰第 35 龕と第 95 龕はこの関わりを証明する早期の作例に数えられる。

以上、飛来峰に 5 龕ある水月観音の像容を明らかにした。

第 22 龕は宋の彫刻特徴を示していると同時に、優波羅花の耳輪や斜掛に飾られ、チベット仏教図像の特徴もそなえている。第 50 は典型的な「天女」形、言い換えれば、女性化された観音菩薩像である。第 54 龕はそれとちょうど反対に、男性の風貌をする水月観音であることに加え、摩尼珠や鳥など、特殊な図像を示している。第 92 龕は観音菩薩の流行した様式を代表する像である。第 95 龕の三尊像は、善財童子や金剛力士という眷属を加え、観音菩薩の図像がますます複雑になる傾向を示す。

それぞれ容貌が区別される以上に、摩尼珠や鳥、水瓶、眷属まで付加されるなど、図像

<sup>1</sup> 『西夏芸術史』, pp131-134, 図 2.89-1。

学的要素においても異なる特徴を示しているのである。

このような多様な図像様式を示している原因に関して、次節においては、水月観音の図像系統を整理し、水月観音が漢伝仏教および、西夏に伝わった後の展開を明らかにすることを通じて、飛来峰にある水月観音像の図像の源流を考察する。

### 3 水月観音の図像学系統

#### 3.1 周昉の「水月之体」

「水月」が名前として観音菩薩に名づけられる初出は、唐の画書『唐朝名画録』や『歴代名画記』の中に唐の周昉<sup>1</sup>に関する条からである。

①「周昉，字景玄。官至宣州長史。初效張萱畫，後則小異。頗極風姿，全法衣冠，不近閭里。衣裳勁簡，彩色柔麗。菩薩端嚴，妙創水月之體。」（『歴代名畫記』，張彥遠，卷第十，四庫全書子部芸術類，pp.812-354 上）

②「記兩京外州寺觀畫壁 勝光寺 …塔東南院，周昉畫水月觀自在菩薩掩障。菩薩圓光及竹，并是劉整<sup>2</sup>成色。」（『歴代名畫記』，張彥遠，卷第三，四庫全書子部芸術類，pp.812-308 上）

③「周昉字仲朗，…時屬德宗修章敬寺，召皓云，卿弟昉善畫，朕欲宣畫章敬寺神，卿特言之。經數月，果召之，昉乃下手。落筆之際，都人競觀寺，抵園門，賢愚畢至，…今上都有畫水月觀自在菩薩，時人又云大雲佛寺殿前行道僧，廣福寺佛殿前面兩神皆殊絕當代。…其畫佛像真仙人物士女，皆神品也。惟鞍馬鳥獸草木林石不窮其狀。」（『唐朝名畫録』，朱景玄撰，四庫全書子部芸術類，pp.812-364 下，365 上）

周昉その人は、中国絵画史上で極めて名高い画家の一人に数えられる。『唐朝名画録』において、彼が「神品中一人」とあがめられ、その上位には「画聖」と尊ばれる呉道玄一人しかいない。「寫真神佛天王士女圖障真仙」に上達すると記され、人物像，特に士女像に長じると伝えられる。なお、『歴代名画記』巻第五には、

「…其後北齊曹仲達，梁朝張僧繇，唐朝吳道玄，周昉，各有損益，聖賢盼饗，有足動人，瓔珞天衣，創意各異。至今刻畫之家，列其模範，曰曹，曰張，曰吳，曰周，斯萬古不易矣。」

<sup>1</sup> 生没年不詳が、『唐朝名画録』より、唐徳宗に召され章敬寺に作画させられた記載があるから、およそ 8c.中後期 - 9c.前半に在世したと推定される。

<sup>2</sup> 劉整，周昉と同時期の画家，山水に堪能であったという。『歴代名画録』において、「善山水，有氣象」というように評価をつけている。

とある。すなわち、周昉の仏画を、北齊曹仲達、梁朝張僧繇、そして同時代の呉道玄と並べて、仏画の模範様式のひとつと見なすわけである。実は、その後の五代や宋の画壇において、周昉の画を「周家様」<sup>1</sup>と呼ばれ、仏画の模範として尊ばれていたのは確かである。

周昉の絵は、簪花仕女図（遼寧省博物館蔵）、揮扇仕女図（故宮博物院蔵）、戲嬰図卷（フリーア美術館蔵）、内人双陸図卷（フリーア美術館蔵）、遊行仕女図（フリーア美術館蔵）などが現存し、いずれも人物像を中心とする作品である。残念なことに、仏画、特に本文で取り扱う水月観音の図は発見されておらず、上に列挙された文献上の記載からその模様を窺うしかない。

①の条には「妙創水月之體」とあるから、水月観音が周昉によって創り出されたことは疑いないだろう。

②の条には、勝光寺において「水月観自在菩薩掩障」を描いたことがはっきりに記されている。「掩障」とは、影壁のことであり、照壁とも呼ばれる。中国古典建築において、入口で視線をさえぎるために建てられる孤立した壁である。すると、ここに描かれる水月観音は壁画であることが想定される。なお、③の条には、「今上都有画水月観自在菩薩」のみ記され、素材や詳しい様子にはまったく触れられていない。しかし、その後の「時人又云大雲佛寺殿前行道僧、廣福寺佛殿前面兩神皆殊絶當代」の文、および前文に徳宗に召されて章敬寺に作画し、「落筆之際、都人競觀寺、抵園門、賢愚畢至」という記載と合わせて考えると、寺院において多くの人々によって見られ、広範に話題にされることから、やはり壁画の可能性が高いだろう。

『歴代名画記』巻第三には「興唐寺 …又有呉生、周昉絹画。」という記載があるが、この「絹画」に水月観音図が含まれているかどうかは分からない。ほかに、周昉が壁画以外の水月観音絵画（紙絹などの素材を含める）を描く記載は、いっさい見つからない。勿論、周昉が水月観音の絹画を作らなかったと断言できないだろうが、現存している周昉の絵画の中には水月観音図が知られていないことから、仏教寺院における壁画以外に、周昉が水月観音の絵画を描いたかどうかは謎のままである<sup>2</sup>。

いっぽう、水月観音菩薩の様子に関しても記述が詳細ではない。

<sup>1</sup> 「周家様」という様式は人物像、特に仕女像に優れている。唐以降の歴代において、「周家様」に長じる画家を輩出していたようである。遅く元まで、「周家様」に代表する唐の仕女像に堪能であったことで名高い画家として、趙孟頫や周朗等があげられる。

<sup>2</sup> 『唐朝名画録』に周昉の条の最後の文に、「貞元末、新羅國有人於江淮以善價収市数十卷持往彼國」というような記載があり、よって周昉の絵画が朝鮮半島へ持ち込まれた史実として認められる。その中に水月観音図が含まれたか否かは判明できないが、現在高麗水月観音図に関する研究にとって不十分でありながらひとつ手がかりとして参考になると思う。少なくとも、「周家様」という人物像に優れる絵画様式は朝鮮半島に影響を及ぼしたことが確かのようなのである。

①の条に「頗極風姿，全法衣冠，不近閭里。衣裳勁簡，彩色柔麗。菩薩端嚴」と記されるのは，非常に優れた技法を使いこなし，美しく仙人のようなイメージであろう。②の条に「菩薩圓光及竹，并是劉整成色」とあることから，菩薩の円光や竹は劉整という人物によって仕上げられたことがわかる。円光や竹の要素が確認されると同時に，周昉本人は人物の表現だけに集中したことがわかる。これは，③の最後の文「惟鞍馬鳥獸草木林石不窮其狀」と記されているように，周昉は馬，鳥獸，草木，岩石などの類に長じないためであろう。よって，周昉の「水月之体」は，後世の水月観音図像にあらわれるような，岩山や茂る草木に囲まれ，さまざまな要素をそなえる構図ではなく，よりシンプルで，何より人物の肖像にもっぱら集中した形式であると推測される。

周昉とほぼ同時代の詩人白居易（約 772-846）は『画水月菩薩賛』で，「浄淥水上，虚白光中，一睹其相，萬縁皆空。」と書いた。水上に薄白い円光の中に坐する菩薩は，周昉の水月観音そのものである。月のイメージが，写実の月そのものではなく，「虚白光」として表現されたことも想定できる。水月観音は水中の月を眺めるのではなく，月輪そのもののの中に安置される表現である。

これは，後世の文書によっても確認される。明の高濂が『燕閑清賞箋』の中で，以下のように述べる。

「余所見吳道子水月観音大幅，描法妝束，設色精彩，寶珠瓔珞，搖動梵容。半體上籠白紗袍衫，隱隱若輕綃遮蔽，復如白粉，細錦縁邊。無論後世，即五代宋室，去唐未遠，余所見諸天菩薩之像，何能一筆可倣！其滿幅一月，月光若黃若白，中坐大士，上下俱水，鵲首以望，恍若萬水滂湃，人月動搖，所謂神生畫外者，此也。」

「吳道子水月観音」と書いてあるが，おそらくそれは晩唐の画家が吳道子の筆法に学んだ模倣作と思われる<sup>1</sup>。後半の文，「其滿幅一月，月光若黃若白，中坐大士，上下俱水」は，月輪が幅いっぱいになり満ち，その光りが透明感ある薄黄色であり，その中に大士（観音菩薩）が坐し，上下には水波があふれている景色を説く。すなわち，水の上に昇る月輪の中に，水月観音が安坐するイメージである。白居易の詩に共通した水月観音の図像であろう。

唐の水月観音図は現存していないが，敦煌の近くで出土し，現在敦煌研究院に所蔵されている西夏語『妙法蓮華経』「観世音菩薩普門品」の見返し絵（図 3-5）<sup>2</sup>は，その様子を想像するのに参考になると思う。

<sup>1</sup> 王惠民「敦煌水月観音像」に参考。

<sup>2</sup> 劉玉権「本所蔵図解本西夏文『観音経』版面初探」に参考，図版は陳育寧『西夏芸術史』，図 2.98，p.149。

方形の構図に、やや右寄りに大きな円光があり、その中には、正面向きで右膝を立てる菩薩が輪王坐で坐す。右手は数珠をつかみ、軽く膝の上に置く。左手は斜め後ろに置く。頭光がある。衣裳は流暢な線條により表出されている。円光のまわりに澎湃たる水波が満ちている。この図は、見事に白居易や高濂が説くイメージにそっくりな構図であろう。現存する観音図の中でも、最も周昉の「水月之体」に近い例に数えられると思う。

なお、画面の左側の上下の隅に、小さめに空白をおき、人物像がひとつずつある。上は何かを捧げて飛んでくる飛天のようであり、下は、黒帽子をつけている、供物を菩薩に捧げて立つ長者の像である。さらに、画面の最下に岩のような模様も表されている。

チベットの仏教における造像は、常に造像儀軌に厳格に従って行われ、儀軌に合致しない仏像はほとんど見られない。それに対し、漢伝仏教の場合は、自由な伝統が従来伝わっている。特に、仏教の尊格を描いた唐時代の絵画<sup>1</sup>を参照すると、敦煌石窟の仏教壁画に見られるような、敬虔な宗教的風格とは異なる趣がうかがえる。周昉の水月観音図もそのような性格を持つと想定される。勿論、千手観音、十一面観音および如意輪観音等、当時広く信仰され、数多く表現されていた観音の図像様式を取り込んだことも想定できるが、少なくともイメージが作り出された時の「水月之体」というのは、画家個人の趣味にふさわしい芸術的創造であることが認められるだろう。これは次節に述べる、仏画の本尊となった水月観音のイメージとはかなり異なる。水月観音の名はその図像とともに、その後、広範かつ一般的に受容され、次第に観音菩薩の主要かつ典型的な図像として定着していくのである。

### 3.2 『水月観音経』と水月観音の絵画作例

これまで述べたように、水月観音の図像は、もともと画家の芸術的創造であることがわかる。よって、大蔵経から水月観音経典が見出せないのは当然であろうが、『水月観音経』という文献が確かに存在する。

敦煌文書 P.2055 号の末尾に「第二七齋寫水月観音経一卷」と言及されている。その全文は、天津市芸術博物館に所蔵されている第 4532 号文書に記載されていて、経名は『佛説水月光観音菩薩経』としている。数百字にすぎない短い経文の中に、冒頭に「大聖観音水月光菩薩」と一度書いてあるだけであり、本文には「南無大悲観世音」、「大慈大悲聖観自

<sup>1</sup> 閻立本「楊柳淨瓶観音図」、呉道子「羅漢図」「釈迦図」等、鈴木敬ほか編『中國繪畫總合圖録』（第一巻アメリカ・カナダ）。



在菩薩」とある。王惠民氏の研究<sup>1</sup>によって、この水月観音経は、伽梵達摩訳の『千手千眼観世音菩薩広大圓滿無碍大悲心陀羅尼経』から抄出したものであることが明らかになった。なお、題記によると、写経の年代は後周顯徳五年（958 年）である。

本章では、水月観音と千手観音や、水月観音経と千手観音の経典とのつながりに関して検討しないが、ただし、10 世紀中葉の五代末頃において、流行していた観音経典からわざわざ水月観音経を抄出し偽経を作らせるまで、芸術的絵画から端を発する水月観音は、この頃になって次第に本質的な宗教的性格を賦与されたことを、指摘したい。偽『佛説水月光観音菩薩経』の末尾に、「追福供養，願神生浄土，莫落三塗之難」と書いてあるように、水月観音菩薩に救済や死後の浄土往生を願うのである。

このような展開は同時代の美術作品からも読み取れる。現存している水月観音の作例としては、主に敦煌石窟にある五代・宋・西夏の壁画や、敦煌や黒水城出土の紙絹類の絵画、および四川省大足石窟の彫刻等があげられる。以下、本節に絵画作例を、次節に彫刻作例を、時代や所在の順に、グループに分けてそれぞれ解説しながら、水月観音の図像の展開を考察する。同時に、飛来峰の水月観音像の図像様式についてこの系統における位置づけを試みる。

### 3.2.1 10 世紀頃敦煌を中心に制作された水月観音絵画（壁画以外）

壁画以外で、傍題にて明記されている、あるいは図様より比定できる水月観音絵画の現存する作例は、かなり数が限られている。ギメ美術館所蔵 2 点、大英博物館所蔵 2 点、四川省博物院所蔵 1 点、フリーア美術館所蔵 1 点、以上 6 点<sup>2</sup>は五代から宋初期にあたる 10 世紀の制作であることと判明している。11～12 世紀の宋に作られた水月観音絵画はまったく知られていない。しかし、幸いなことに、宋刻の『大仏頂陀羅尼経』巻首挿絵として、水月観音様式の版画が 1 点現存している。それを版画の節にて述べる。

さらに、西夏時代の水月観音図も 1 点あげたい。西夏に流行していた水月観音の様相をうかがい、五代・宋のそれとの相違について考察する。

#### ① ギメ美術館所蔵、敦煌将来、10c., 2 点

現存する最古の水月観音と明記する絵画として、ギメ美術館に所蔵される後晋天福八年

<sup>1</sup> 王惠民、「敦煌写本『水月観音経』研究」、『敦煌研究』1992 年第 3 期，pp.93-98。

<sup>2</sup> この 6 幅に関して、潘亮文「水月観音像についての一考察 下」、『佛教藝術』225 号，毎日新聞社，1996-03，pp.15-39）において詳しく論じられている。

(943 年) 銘の、千手観音を本尊とする絹画 (図 3-6-1, 2) が知られる<sup>1</sup>。水月観音は画の右隅に居る。画面の左方へ向き、「水月観音菩薩」と題名されている。

左足を水面に浮かぶ小蓮華を踏み下げて遊戯坐の姿勢をとっている。上半身はほぼ裸で、赤い天衣を着て、下半身は赤いドーティを着けている。衣は単色である。化仏冠をいただき、環状耳輪や瓔珞、臂釧など華麗なる装身具を身につけている。左手に鉢を、右手に楊柳を持つ。岩の上に坐し、後ろには竹や筍が生える。さらに奥に、赤い縁で描出される白い月輪があり、その下半分が岩に隠れている。

緑の水面に、赤や白、緑の三色で表された蓮の花や葉がある。画面の下方に、岸の様子が描かれているが、刃物などできれいに切られたような滑らかな切断面や鋭い角が描かれており、不自然さが感じられる。画面の右側にある岩も同じような拙劣な表現をしていることから、それを描いた絵師は岩や岸の様子に馴染みがないことが推測される。

ギメ美術館にはもう一点、水月観音と比定される作品 (図 3-7) がある<sup>2</sup>。「水月観音菩薩」と明記されていないが、上述した絹絵と似ている構図や技法を示している。よって、制作時代はそれとあまり離れていない 10 世紀頃の作品と推定される。

菩薩の座り方に多少相違を見せる。画面の右のほうへ向かって座り、右足を下げ、水中から生える蓮華の上に置き、左膝を両手で抱いているのである。

なお、植物がとくに豊富に表現されており、竹のほか、大葉の植物や、開花する植物も見られる。さらに、水中にハスの花、未開敷の蕾、実った蓮、およびすこし枯れたハスの葉までそろって、画面の下方のわずかな水面にぎっしりと描かれている。熱帯にある島国のような、濃厚な異国の雰囲気を感じられる。

月輪のイメージが見出せない代わりに、頭光が描かれる。菩薩の坐す岩が、水中から昇る平らな台の様子であり、上述した絹絵より円滑な線条を見せる。なお、上方には天蓋が加えられたいっぽう、下方には岸が描かれていない。

菩薩の肖像画のような構図である。

## ② 大英博物館所蔵、敦煌将来, 10c., 2 点

①に紹介した水月観音図と同じような構図をとる絵画は、大英博物館に 2 点あり、絹本 (図 3-8) と紙本 (図 3-9) が各 1 点である<sup>3</sup>。この 2 点の菩薩の向く方向が正反対であるが、いずれも楊柳を持ち片足を踏み下げる遊戯坐の姿である。後ろにある植物の描き方も似て

<sup>1</sup> 絹本天福八年銘千手観音図、『西域美術 ギメ美術館ペリオ・コレクション I』, 原色図版 No.96, pp.357-361。

<sup>2</sup> 紙本水月観音図, 同上掲載書, 原色図版 No.83, pp.351-352。

<sup>3</sup> 『西域美術 2 大英博物館スタイン・コレクション 敦煌絵画 II』, 原色図版 No.19, 52, pp.321, 336-337。

いて、とても竹とは思えないイメージである。①に取り上げた作品に比べて異国風がうすいため、雰囲気はかなり違う。岸の表現は、多少円滑になったが、やはり同じような技法あるいは形式を用いて不自然なイメージを示している。このような岸の様子は、下に述べる敦煌の壁画にも見られるし、絵画技法として未熟でありながらも、その時期の敦煌において制作された壁画や紙絹類絵画に共通した特徴と見なされる。

相違点として、菩薩像の下方に、供養者を描く空間が増加したことがあげられる。より仏画らしい構図となったわけである。絹本のほうは、供養者の部分が全体の三分の一ほど占め、向かって右側に僧侶を、左側に官吏を、そしてそれぞれ侍従一人を従わせて表現する。その間に空白があり、もとは発願文が書かれる予定であっただろう。いっぽう、紙本のほうは、天蓋と菩薩の間を水面が隔てるため、全体の構図が上から下に天蓋、水面の岩に坐す菩薩、そして祭壇や供養者が存在する岸の陸地の、三つの空間に分けられる。なお、天蓋や陸地の部分は絹本よりかなり縮めており、あきらかに中央の菩薩を本尊として表現する構想が認められる。下段にいる官吏の供養者と祭壇の間に、長方形の空白がある。発願文を書くところであろう。

また、菩薩を覆う光背の表現も異なる。紙本は上下に満ちる水面から、単に厚めの線で円光を描出し、透視できるようにその下半が岩の後方に隠れていない。月輪か光背か、区別がはっきりとつかない印象に作らせたと思われる。いっぽう、絹本のほうは、大きな円光の中に、さらに、線や色の変化で頭光と身光の二重光背を重ねる構造である。ここまで来ると、月輪のイメージとはさうとう異なるものになっている。

このように、水月観音は周昉が創出した当初より他地域へ広がっていくにつれて、その図像学的要素が次第に増したり、変化したりする過程が明らかになった。

③ 四川省博物院所蔵、宋建隆二年（961年）、1点；フリーア美術館蔵、宋乾徳二年（968年）、1点

中国の仏教美術、特に仏画に関する研究において、20世紀初頭に敦煌から出土した紙絹類の絵画がきわめて重要である。その大半はイギリス、フランスやロシア等に所蔵されており、中国国内で所蔵されているのはむしろ少数である。その中に、水月観音図もある。ここで取り上げたいのは四川省博物院所蔵の、宋建隆二年（宋太祖、961年）銘の絹絵（図3-10）である<sup>1</sup>。

上述した作例より、本図はより仏画として整備された構図を持つ。全体的に、画面の大

<sup>1</sup> 『西域美術 ギメ美術館ペリオ・コレクション I』, p.342.

半を占める菩薩像と、下段の供養者像の二部に分ける。供養者の部分として、左側に官吏三人、右側にその配偶であろう礼服の女性三人が描かれていて、その間に発願文が7行残されている。その中に「敬画水月観世音菩薩一軀並普門品変者」という文が明記されている。上段の菩薩像の部は発願文の通りに、中央に宣字形蓮華座に片足を垂下させ遊戯坐している水月観音が描かれ、さらに、普門品に説かれる33の場面の中の10場面が菩薩の両側において5つずつ表されている。各場面のそばには必ず主題を説く傍題がついている。このような、『法華経』の普門品や観音菩薩を主題とする仏画はほかにもいくつかの作例が知られ、当時、敦煌に流行していた様式であったと思われる。

中央の水月観音は、上に天蓋を、台座の下に祭壇を置く。祭壇を覆う錦の旗に「南無大慈大悲水月観世音菩薩」と墨書きされている。化仏冠をいただき、左手を軽く左膝の上に置き、楊柳を持ち、右手に花を差し入れる瓶を持つ。正面向きであることは、従来の側面向きでくつろいだ水月観音のイメージと比較して、やや厳粛な雰囲気を与える。なお、光背の形も特徴的である。火炎紋の頭光や身光の二重光背の外に、蓮台を覆うほど大きな円光がさらに一番外側に配されている。これは、②に述べた大英博物館所蔵の絹本の光背の構造に似ているが、月輪のイメージと組み合わせられて表現される早期の水月観音の円光の模様とは、かなり異なっている。むしろ、これこそ仏像を伴う一般的な光背の様式である。よって、「水月観世音菩薩」と明記されているにもかかわらず、この図は実は一般的な観音菩薩のイメージで表現されていることが分かった。さらに、水、岩、竹などの水月観音の図像の要素がまったく見出せないことから、同じ結論が導き出される。

フリーア美術館には、この建隆二年銘の絵画と類似する水月観音図が所蔵されている<sup>1</sup>。銘によって「南無大悲救苦水月観音菩薩」と明記され、宋の乾徳六年（宋太祖、968年）の制作であった。ただし、普門品を表現する場面が描かれていない。本尊である水月観音は、片足を踏み下げる遊戯坐ではなく、正面向きで結跏趺坐をし、左手で宝瓶を持ち、右手で楊柳を持ち上げる姿である。水・月・竹など水月観音としての独特な図像学的要素がいったい消え、ますます観音菩薩の一般的なイメージにあわせた傾向がうかがえる。

以上2点、年代が7年しか離れていない水月観音の仏画が現存していることから、このような構図の水月観音図は、宋初期の敦煌において多数作られたことが想像できる。10世紀半ばから後半にかけて、水月観音が敦煌地域まで広がり、流行していたことが認められるだろう。こうした水月観音は周昉の妙出した「水月之体」から脱し、言い換えれば、絵

<sup>1</sup> 『中国絵画総合図録』第一巻アメリカ・カナダ編、A21-177、フリーア美術館所蔵。

画上の観音にこだわらず、宗教的偶像として実質化され、図像上にも信仰上にも観音菩薩の多様な形象のひとつとして定着していったことが推定できる。

ついでに、楊柳や瓶の表現についても述べておく。

インド仏教美術によく見られる蓮華手観音の系統は漢伝仏教の造像系統に存しないと一般に言われている。その代わりに、楊柳と宝瓶（中国仏教の場合、一般的に「浄瓶」と呼ぶ）を持つイメージは、古くから観音菩薩の代表的な図像として表知られている。唐の画家閻立本（約 601-673 年）の描く「楊枝浄瓶観音図」<sup>1</sup>が現存する。楊柳を挿しいれる宝瓶を右手で捧げ、左手で礼拝するしぐさをしている。ほかに、7 世紀から 8 世紀にかけて、敦煌石窟の十一面観音の壁画や、竜門石窟万仏洞外の観音立像などに見られるように、楊柳と宝瓶を持つ観音の図像が多数残されている。ここで楊柳と宝瓶の宗教的意味に関して検討する余裕はないが、観音菩薩の一般的なイメージとして流行していたことだけ指摘したい。

周昉の水月観音図に楊柳と宝瓶が描かれたかどうかは、文献の中で言及されていないため、確定できないが、五代・宋に至って、明らかに、このような楊柳や宝瓶のイメージがすでに水月観音の図像学に取りこまれていたのである。

また、後世になって、水月観音とともに三十三観音にまとめられた楊柳観音が、同じく楊柳と瓶を持つイメージになる。それは、楊柳と宝瓶を持つ観音のイメージが次第に独立した尊格になるまでに発展したのであろう。水月観音とある程度、図像学的な特徴が重なっているにもかかわらず、発端が違うわけである。すなわち、水月観音は最初に芸術として創り出され、その後流行し、観音菩薩のイメージとして一般的に受け入れられ、その上、楊柳や宝瓶などの要素を付け足された流れである。対して、楊柳と宝瓶を持つ観音の図像は、水月観音が作り出される前に既に存在し、後世になってさらに楊柳観音と深く関わっているのである。よって、楊柳と宝瓶は、水月観音の図像学に取りこまれたが、水月観音と比定する決定的な要素にはならないわけである。

いっぽう、楊柳や宝瓶の表現方法に関して、西夏の仏教美術では五代・宋と違う表現を示している。詳しくは西夏の作例において述べる。

敦煌を中心に制作された仏教絵画はギメ美術館と大英博物館をはじめ、アメリカのフリーア美術館や日本にも所蔵がある。これらはほとんど 20 世紀初頭に敦煌やその周辺から出

<sup>1</sup> 閻立本「楊枝浄瓶観音図」、『中国絵画総合図録』第一巻アメリカ・カナダ編、A21-273、フリーア美術館所蔵。

土し、主に 10 世紀頃の制作と推測される。この中には数多くの観音菩薩を描いた作品が含まれるが、水月観音図はその名を明記するもの 3 点、比定可能なもの 3 点、6 点ほどしか確認されていない。しかし、部分的に水月観音の図像学を示しているものは少なからず見られる。たとえば、大英博物館所蔵の法華經普門品變相図<sup>1</sup>の場合、主尊の観音菩薩は伝統的な立像あるいは結跏趺坐ではなく、正面向きで左足を踏み下げて遊戯坐をしている。このような正面向きで片足を踏み下げて遊戯坐の姿をとる観音菩薩絵画は、ほかにも数点確認できる。遊戯坐をとるのは水月観音の図像から影響を受けたと推測される。そして、なぜ前節の①と②にあげられた水月観音図と同じように側面向きをとるのでなく、正面向きになっているかについて、供養者によって祀られる仏画として、尊格が側面向きよりやはり正面向きが好まれるからと考えられる。

大英博物館蔵北宋太平興国八年（983 年）銘の観音菩薩図<sup>2</sup>では、観音の坐す蓮華座は下からそそり立つ岩の台の上に置かれている。岩の縁の鋭くて不自然な様子は、次に述べる敦煌石窟にある水月観音壁画と同様である。ギメ美術館蔵にもこのような表現の絵画が 1 点ある<sup>3</sup>。左手に楊柳を、右手に水瓶を持ち、岩の台の上に安置する蓮華座に坐す観音菩薩である。左足を垂下し、小さい蓮華を踏む姿をしている。水をまったく表していないにもかかわらず、そそり立つ岩の上に蓮華座を置かれるという特殊な表現は、やはり水月観音のイメージを想起させる。さらに、二重光背の両側から、大葉の植物が描かれている。竹として比定するのは困難であるが、竹と認められる作例も現存している。大英博物館蔵の 2 点の紙本観音菩薩図<sup>4</sup>は構図が酷似している。蓮華座に結跏趺坐する観音菩薩と、その前にある祭壇（供物を置くテーブル、その上によく尊格の名を書く錦の旗が敷かれる）、そして、両側からそれぞれ竹一株が生えている。もう一例、特殊な図像を持つ観音絵画があげられる。ギメ美術館蔵九面観音菩薩と善惡童子の掛け軸<sup>5</sup>である。四臂九面の観音菩薩は、緑水に浮かぶ蓮華の上に立つ。背後の水際から竹が左右に各 4 株、天蓋と同じくらい高くそびえている。このような水と竹等の要素が観音菩薩の図像学に織り込まれたのは、やはり水月観音に関係があるだろう。なお、竹と緑水、紅白蓮華、観音が着用する朱橙の裙などの着色と技法から見れば、後晋天福八年銘の水月観音絵画とほぼ同時期かつ同地域で制作されたものであると思われる。

<sup>1</sup> 『西域美術 2 大英博物館スタイン・コレクション 敦煌絵画Ⅱ』、彩色図版 21。

<sup>2</sup> 同上掲載書、彩色図版 27。

<sup>3</sup> 『西域美術 ギメ美術館ペリオ・コレクション I』、原色図版 69。

<sup>4</sup> 『西域美術 2 大英博物館スタイン・コレクション 敦煌絵画Ⅱ』、単色図版 Fig.111, 112。

<sup>5</sup> 『西域美術 ギメ美術館ペリオ・コレクション I』、原色図版 85。

以上あげた作品に関する研究はまだ少ないため、水月観音図像とどのようなつながりがあるかについてまだはっきり言えない。しかし、およそ唐末から、10世紀にあたる五代や北宋初期にかけて、水月観音という新しい様式に見られる要素が、次第に従来の観音図像の系統に吸収されることは否定できないことであろう。それは、11世紀以降、水月観音が盛んに流行し、定着するようになる前の過渡期に制作された、未熟で、ひいては少し違和感を感じさせる作品に数えられると思う。

### 3.2.2 敦煌莫高窟・榆林窟にある水月観音壁画

広義に莫高窟、榆林窟、東千仏洞、五個廟、文殊山等を含む敦煌石窟において、水月観音壁画が30点余り発見された。制作時代は五代から、宋、西夏や回鶻に及ぶ。各作例の特徴については、王惠民氏や潘亮文氏および瀧朝子氏の研究をはじめ、すでに詳しく論じられている<sup>1</sup>。氏らの研究では、五代以前の水月観音の壁画は発見されず、宋に入ってから多くなったが、その多くは石窟の前室にとどまり、様式的にも類似していてバリエーションに乏しい。注目すべきなのは西夏時代のものである。数的に一番多いうえ、ほとんど2図をセットにして主室に描かれており、図像に表される要素もますます豊かになっている。

以下、宋や西夏の壁画を対象として、それぞれ代表的な作例を1, 2点ずつを例にあげ、様式上の相違点や新たにあらわれた要素に着目して考察する。

#### ① 宋の水月観音壁画 —— 榆林窟第20窟を例に

榆林窟第20窟前室東壁南北側に、宋時代の水月観音壁画が2図描かれている。南側の像<sup>2</sup> (図3-11) を例にその図様を説明する。

菩薩は緑色の水中から昇る岩の台の上に坐す。水面の周りに崖の岸辺が表され、左右に供養者の像が見られる。開敷蓮華やハスの葉が水面に点々浮かんでいる。両足の部分の絵の具がかなり抜けているが、右足を組み、左足を踏み下げる遊戯坐の姿勢をとっていることがわかる。直接に岩の台に坐すのではなく、蓮華座が表現されている。菩薩は少し右の方に向け、左手を挙げ、手のひらを上にひるがえす印相である。右手に楊柳を持つ。後ろに、違う色の輪で重なった頭光と身光に、もうひとつ大きな輪がつけられ、蓮華座までその中に含まれる。円光の内側では、竹が両側に描かれている。

<sup>1</sup> 王惠民「敦煌水月観音像」『敦煌研究』, 1987, pp.31-38。潘亮文「水月観音像についての一考察 上」『佛教藝術』(224号) 毎日新聞社, 1996, pp.106-116。潘亮文「水月観音像についての一考察 下」『佛教藝術』(225号) 毎日新聞社, 1996, pp.15-39。瀧朝子「西夏時代敦煌の水月観音図研究」『鹿島美術財団年報』(23) 鹿島美術財団, 2005, pp.200-210。

<sup>2</sup> 『安西榆林窟』, 図版 101。

このような「水面－岩の台－蓮華座－円光と竹」という構図は、莫高窟などにある宋時代の水月観音図に共通する様式と言える。もちろん、莫高窟第 431 窟の 2 点の水月観音壁画に見られるように、頭光と身光の縁に火炎紋を加えたり、竹を片側しか描かなかったりして、細部に多少差異があるが、全体的に同一の構図や形式として認められる。

画面の左側にある傍題に「南無水月観音菩薩」と書かれている。時代は記されていないが、莫高窟第 431 窟の「太平興国五年」（宋太宗 980 年）のそれを参考にして、同時代の 10 世紀後半の制作と比定されている。なお、その図様は、前にあげられた 10 世紀の水月観音絵画、特に大英博物館所蔵の絹本作例と同じ図像に基づくものであると考えられる。

## ② 西夏の水月観音壁画 —— 榆林窟第 2 窟を例に

西夏窟時代の水月観音壁画は以上に述べた宋の水月観音壁画と比較すると、明らかに違う様子を示している。

榆林窟第 2 窟主室西壁南北側に描く 2 図（図 3-12-1, 2）はその代表的な佳作である<sup>1</sup>。保存状態もよいし、絵画としても優れている。水や岩、竹、岸边等の表現が成熟している。ただし、ここでは絵画の技法による差異は検討しない。図像学的要素の変化にのみ着目して、上述した宋の水月観音壁画と異なるところを指摘したい。

まず、榆林窟第 2 窟主室西壁南北側に描く 2 点の水月観音であるが、第 20 窟のそれと違い、水中からそびえるひとつの岩を画面の中央に描くのではなく、菩薩の坐す岩が岸边から延びるところで描かれ、しかも左側か右側かのいずれかに置かれる構図である。蓮華座は表現されずに、菩薩は直接に岩の上に坐す。南側の壁画では、裳裾が勢いよく岩の縁から垂れている。

なお、菩薩の後ろに築山のような岩山が高くそびえていて、竹がその中から生える。しかも、北側の壁画では、菩薩は後ろの岩山に寄りかかって、やや顔をあげ、向かい側の上の隅に描かれる三日月を臨んでいる姿である。前文に述べたように、従来、月を象徴的に円光のイメージとして表現されているが、ここでは本物の月が描かれるようになった。同じ榆林窟の第 21 窟の前室に、回鶻の水月観音壁画が 1 点現存し、そこにも本物の月が確認できる。こうして、およそ 11 世紀に入ってから、回鶻や西夏が敦煌地域において仏教美術にたずさわって、水月観音も受容されていたが、そのいっぽうで、唐の周昉が創出して、五代・宋の伝承を経て展開した系統とは、水月観音の「月」に関する理解はかなり異なるものになっている。

<sup>1</sup> 『安西榆林窟』、図版 137, 138。



楊柳を挿した水瓶が、菩薩の傍らにある岩の台の上に置かれる。頭光とともに、全身を覆うほど大きくて光の量のような円光が表されている。ほかに、南側の壁画に、左側に立つ女性像、菩薩が右手に数珠をつまんでいることや、空を飛ぶ鳥、そして、北側の壁画に、菩薩に向かって雲に乗ってくる合掌する善財童子を含め、上述の 10 世紀後半の制作と思われる宋の水月観音壁画の様式に比べて、さまざまな要素が加えられたのである。

西夏時代の水月観音壁画がほかにも数点現存している。保存状態の悪さなどが原因で、第 2 窟のそのような完璧な構図を整えていないが、少なくとも後ろにある岩山や、傍らに置かれる水瓶などは共通して表され、五代・宋の紙絹類絵画と壁画の作例に区別できる。西夏の水月観音図は水月観音の図像のひとつの類型として認められる。

### 3.2.3 西夏の水月観音絵画と宋刻經典に見る観音菩薩版画

水月観音は西夏において盛んに流行していたことが、西夏時代の水月観音図が数多く残されていることからわかる。現時点では石窟壁画として、十数点余り<sup>1</sup>確認されている。紙本または絹本の絵画は少ないが、筆者の管見の及ぶかぎり、少なくとも 4 点が確認できる。これら 4 点は現在、すべてロシアにある。まず一つ目の以下①について述べよう。これは鄭怡楠論文<sup>2</sup>に X-2439 と紹介された作例にあたり、鄭の論文にはもうひとつ、X-2438 と番号づけられる水月観音図も紹介されている。また、潘亮文論文<sup>3</sup>の中にも、西夏時代の水月観音図として 2 点あげられている。ひとつは上述の X-2438 であり、もうひとつは布本着色のものである。残念ながら、筆者は以上 2 図の図像資料を入手できなかったため、ここでは詳しい解説を省略する。最後の 1 図は版画であり、西夏語『法華經』普門品の見返し絵である。敦煌研究院に所蔵されている西夏語『妙法蓮華經』觀世音菩薩普門品の挿絵とまったく同じ構図であるので、以下②においてまとめて説明する。

いっぽう、西夏時代の作例の豊富さに比べて、11 世紀から 12 世紀にかけての宋の水月観音絵画の作例は、皆無に等しい。すでに述べたように、10 世紀頃の水月観音図が現存している以上、その後の 11、12 世紀においても制作され続けていたはずであったが、残さ

<sup>1</sup> 前掲王惠民論文に 15 図、潘亮文論文に 16 図、瀧朝子論文に 17 図が言及された。比べると計 19 図が確認できる：敦煌莫高窟第 95 窟 1 幅、第 164 窟 2 幅、第 237 窟 2 幅；榆林窟第 2 窟 2 幅、第 29 窟 2 幅、第 38 窟 2 幅；安西東千仏洞第 2 窟 2 幅、第 3 窟 1 幅、第 5 窟 1 幅；肅北五個廟石窟第 1 窟 2 幅、第 4 窟 2 幅。しかし、劉玉權氏「敦煌西夏石窟研究瑣言」（『敦煌研究』総第 116 期，2009 年第 4 期，pp.8-11）によって、莫高窟第 237 窟（前室および甬道）は回鶻窟に改められたこととなっているので、西夏窟水月観音壁画の数もしだいに変わる。

<sup>2</sup> 鄭怡楠「俄藏黑城出土西夏水月観音図像研究」、『敦煌学輯刊』、蘭州大学敦煌学研究所，2011-02，pp.132-139。

<sup>3</sup> 潘亮文「水月観音像についての一考察 下」、『佛教藝術』225 号，毎日新聞社，1996-03，pp.15-39。

れている作品はほとんどない<sup>1</sup>。石刻や木造の水月観音像は現存しているが、絵画は知られていないのである。幸いなことに、北宋刻の『大佛頂陀羅尼經』の巻首に水月観音の版画が1点確認されている。11世紀以降の宋における水月観音図像の研究に貴重な手がかりを提供する。以下③において述べる。

① エルミタージュ美術館所蔵、黒水城出土、西夏、12c., 1点

エルミタージュ美術館所蔵の西夏時代の絹本水月観音絵画（図3-13）<sup>2</sup>は、黒水城から出土し、12世紀の制作とされる。画面の構成がますます豊富になっている。

供養者の像が描かれているが、前述した10世紀頃に敦煌を中心に作られた水月観音図に比べて、菩薩の部分と供養者の部分をはっきりと上下段に分けるのではない。山水画のような構図をしており、水から岸への表現は非常に写実で巧みに描かれている。画面の右下に西夏の民族衣装を着た四人の男性や2頭の馬が描かれ、踊ったり楽器を演奏したりしている場面である。他に例を見ない場面である。その左側の空中には、黒い帽子を被った老人や侍従が雲に乗っており、菩薩に向かって供物を捧げている様子が見える。

前に紹介した五代・宋の水月観音図に比べて、ほかにもいくつかの相違点を示している。まず、本尊である水月観音は右足を組み、左膝を立てる輪王坐である。左手を膝の上に乗せ、右手を右太腿の後ろに支え、体は軽くくつろいだ様子で、下方の奏楽の場面を見おろしている。楊柳と宝瓶が表されているが、菩薩は手に持つのではなく、傍らにある岩を積み上げた机の上に宝瓶を置き、その中に楊柳を挿し入れる表現である。菩薩を覆う円光は淡い光の輪のように表現されている。

また、菩薩の後ろには竹のみでなく、岩山のイメージが増えている。菩薩の前に満開の花樹も描かれている。これらは山水画が流行するようになったことと関わりがあるだろう。さらに、空中には、雲に乗ってくる童子が合掌して礼拝するイメージが現れる。善財童子と解釈されている。

こうして、すでに存在した要素（竹、円光、楊柳と宝瓶、水面と岸など）を整え、その上に岩山、善財童子や民族服装を着けた人物像などを加えたことにより、西夏の水月観音図は独自の展開を遂げたと言える。

この形式は敦煌石窟にある西夏水月観音壁画に見られる図像とほぼ一致する。同時に、

<sup>1</sup> 于君方『観音——菩薩中国化的演变』図6.9, 南宋水月観音図, Nelson-Atkins Museum of Art 所蔵。仏画より文人山水画, 図像学の視点から取るべき特徴がないと判断し、本稿では水月観音の絵画作例として取り扱わない。

<sup>2</sup> 『世界美術大全集 東洋編5 五代・北宋・遼・西夏』, 図版78, p.120。

高麗時代に数多く作られた水月観音（楊柳観音）図<sup>1</sup>と図像学的に関わっていることも指摘できる。残念ながら、およそ 11 世紀から 12 世紀にかけての宋で制作された水月観音の絵画がほとんど知られていないことから、「西夏—宋—高麗」という水月観音図の展開のルートはまだ明確ではない。今後の研究が必要である。

② 西夏語『妙法蓮華經』観世音普門品見返し絵、二点、敦煌研究院蔵とロシア科学院東方研究所サクト・ペテルブルグ分所蔵

敦煌研究院とロシア科学院東方研究所サクト・ペテルブルグ分所に 1 点ずつ所蔵されている『妙法蓮華經』普門品の巻首に飾る観音菩薩版画（図 3-5, 3-14）<sup>2</sup>は、酷似する図様を有する。

周昉の「水月之体」の節においてすでに言及されたように、水波で満たされている方形の構図で、やや右寄りに円が表され、その中に観音菩薩がくつろいで坐す。明らかに水上に浮かぶイメージである。左の上下には小さな空白の部分を残し、その中に人物像が描かれる。両図を比べると多少相違点があるが、いずれに上には飛天あるいは天人、下には供物を捧げる供養者が描かれている。なお、敦煌研究院蔵本では画面の一番下には岩山が描かれているのに対して、ロシア蔵本は水波しか表現されていない。それを除き、全体的な構図から、水波や菩薩の姿勢と服の線の表現まで、驚くほど似ている。

敦煌研究院蔵本は敦煌の近くで発見されたのに対し、ロシア蔵本は黒水城出土であった。おそらくこれら二図は同じ原本に基づき、異なる版本によって印刷されたものであると考えられる。ロシア蔵本のほうは線がきれいであり、それに比べて、敦煌研究院蔵本は画面がやや汚れていて、保存の悪さか、あるいは版本の過度使用などの原因でもともときれいではなかったのかと思われる。時代の前後は判断がむずかしいが、あまり離れておらず、図様に継承関係があることは疑いないだろう。

飛来峰石窟の第 92 龕を、これまで紹介した水月観音の美術作例と比べると、その姿から、本節で述べた二種の版画に表された水月観音の図様に近いと考えられる。よって、絵画、壁画や彫刻に加え、版画も飛来峰石窟にある元代造像の源流のひとつとして取りあげるべきであると考ええる。

<sup>1</sup> 高麗時代に制作された水月観音（楊柳観音）図は現在、大半日本に所蔵されている。たとえば、京都大徳寺蔵本、浅草寺蔵本、鏡神社蔵本（至大 3 年在銘、1310 年）、養壽寺蔵本、至治 3 年（1323 年）銘の徐九方筆 1 点などがある。

<sup>2</sup> 敦煌研究院蔵本図版出典、陳育寧『西夏芸術史』、図 2.98, p.149。ロシア蔵本図版出典、『世界美術大全集 東洋編 5 五代・北宋・遼・西夏』、挿図 116, p.140。

### ③ 『大佛頂陀羅尼經』卷首版画，1点，北宋刻

以上のことから、水月観音にはおおまかにふたつの形式が認められる。ひとつは10世紀頃に敦煌を中心とした五代・宋の水月観音の系統であり、もうひとつは西夏の水月観音である。しかし、11～12世紀の宋の水月観音の絵画作例が確認できないため、以上二形式の間における展開の過程についてわからないことが多い。西夏の水月観音信仰や図像が宋から伝わってきたことは疑いないだろうが、いつ、どのような形式や様式で伝わってきたかについては、まだ解明されていない。ここでとりあげる北宋刻の『大佛頂陀羅尼經』卷首版画の観音菩薩図（図3-15-1, 2）は、11～12世紀の宋の水月観音絵画の空白を埋め、水月観音図像の宋から西夏への展開を解明する手がかりとなる。

『中国美術全集 絵画編20 版画』（図版8, p.8）と『西夏芸術史』（図版2.88-2, p.131）に本図が収録されているが、原本は鄭振鐸編、二十冊本『中国版画史図録』の第1冊に収録されている<sup>1</sup>。

方形構図の右寄りに海に臨む岩があり、その上に蒲のようなものが敷かれ、観音菩薩がくつろいで坐す。左足は組み、右太腿の上に置いている。右手は斜め後ろに置き、左手は胸の前で数珠をつまんでいる。宝冠や瓔珞で華麗に飾られている。円形頭光があり、頭光の下側の周囲に雲気が取り巻く。後ろに岩山が画面の上端まで描かれていて、その右側から竹が生えてくる。さらに、左上から柳の枝が垂れて、鳥が一羽その下を飛んでいる。飛來峰第54龕を説明する時に言及された白鸚鵡の説話を想起される。

空中には雲気が悠々と昇り、空白なく満たされている構図である。

菩薩の右側の岩に、水瓶が鉢の中に置かれ、柳枝を挿し入れている。岩台の前の水中から、蓮華が満開になっている。さらに、左右の両隅に人物像が表現されている。右側は女性で、宝珠を乗せている皿を捧げている。頭光があり、足が雲気に乗っている。龍女であろう。左隅の小さな岩に童子が立ち、菩薩に向かい合掌して礼拝する。善財童子であろう。

海（水）辺の岩、菩薩の後ろにある岩山、竹、数珠、鉢の中に置かれる楊柳を挿し入れる水瓶、および鳥（鸚鵡）、善財童子、龍女等、水月観音の図像にあらわれる要素がすべてそろっている作品である。これは、11～12世紀の宋に流行していた水月観音図像の典型と見なされるだろう。

<sup>1</sup> 『大仏頂陀羅尼經』卷首版画の時代について、『中国版画史図録』に言及されていないが、目録の順番に「趙城藏扉画」の前に置かれることから、それより早くの12世紀初期まで遡るとよからう。なお、『中国美術全集 絵画編20 版画』（図版説明 pp.3, 図版8）や『西夏美術史』（p.129, 図2.88-2）の中に、本図を北宋（960-1127）の「開宝藏」によるものとして認識しているので、本稿ではそれに準じる。

西夏の水月観音図について、10世紀頃に敦煌を中心に制作された水月観音図と比べて大きな進展を見せていることについて疑問を示したが、この『大佛頂陀羅尼經』の観音菩薩挿絵をそのプロセスの一環として考えれば、上述した両者の開きに関して、納得できる解釈が得られるだろう。『大佛頂陀羅尼經』観音菩薩版画と榆林窟第2窟にある西夏水月観音壁画と榆林窟第20窟にある10世紀頃制作の水月観音壁画と三者を並べて比べてみれば、前両者の図像様式上のつながりが明らかとなる。このことから、西夏で流行した水月観音図像は、おそらく近隣の敦煌からではなく、宋から伝来したと考えられる。さらに、西夏は11世紀において宋に「贖經」を六回行った<sup>1</sup>という史実から、西夏は「贖經」よりもたらされた仏教經典の中に加えられた挿絵の版画を通して、水月観音の図像に接触し始めた可能性も考えられるだろう。

さて、本観音菩薩版画を参考にして、もう一度榆林窟第2窟にある西夏水月観音壁画をとりあげて、その図像について推論を試みよう。南側の水月観音壁画に女性像や空中に飛ぶ鳥、そして、北側の水月観音壁画に礼拝する童子があらわれているのは、『大佛頂陀羅尼經』の観音菩薩版木の図像学と関連づけられる。善財童子については『華嚴經』にも詳しく書かれているので、西夏において容易に受け入れられた。実際に、西夏の水月観音図および普賢經変図にも善財童子が登場している。しかし、「龍女献珠」<sup>2</sup>や「白鷺行孝義」という民間説話に由縁の深い龍女と白鸚鵡のイメージは、うまく吸収されていなかったようである。女性像が登場するのは榆林窟第2窟西壁南側の水月観音図のみのようで、手の部の色彩が剥がされたので、ただの脇侍菩薩か、女性供養者か、はたして菩薩に宝珠を捧げる龍女として比定できるかは、はっきり言えない。これに対して、ほかの西夏時代の水月

<sup>1</sup> 史料に明記されている西夏が宋に「贖經」する、あるいは、宋から大藏經を賜るのは、天聖八年（1030）、景祐元年（1034）、至和二年（1055）、嘉祐二年（1057）、嘉祐七年（1062）、熙寧五年（1072）の六回があった。最後の1072年をめぐり、宋に刊された大藏經は、いわゆる最初の木版印刷の大藏經「開寶藏」そのものであったゆえに、「贖經」によって西夏に伝わった大藏經は「開寶藏」しか推定できないのである。（史金波『西夏仏教史略』「第四章西夏仏教」を参考）現存する「開寶藏」の經卷は十数巻しかない。詳しい紹介は趙冬生、陳文秀「山西高平県発見の兩卷『開寶藏』及有關『開寶藏』的影印情況」（『文物』、1995年第4期、pp.61-67）を参考。ほかに宿白、方広錫、竺沙雅章等の研究もある。本稿で取り上げる水月観音版画のある『大佛頂陀羅尼經』殘篇は、『中国美術全集 絵画編20 版画』（図版説明p.3、図版8）や『西夏美術史』（p.129、図2.88-2）の中における解説に従い、北宋（960-1127）の「開寶藏」によるものとしているので、その制作時期が12世紀初期に遡ることができる。なお、初版「開寶藏」に挿絵がつけられず、現存する殘巻に見る版画は、おそらく何回も再版された時に加えられたものと一般に推定されている。

<sup>2</sup> 『観音伝』（『観世音菩薩本行經』とも言う）は、明の小説家朱鼎臣が編纂した、観音菩薩の化身である妙善公主の物語である。『古本小説叢刊』第一六輯第一冊（中華書局、1991）に収録しているのは、明の成化年間の煥文堂版本である。本書では、龍女は龍王の孫であり、お寺で修行する妙善公主に「夜明珠」を献ず、妙善公主に従え求道の道に就く話が説かれる。上図下文に製版されるうえに、図の両側にさらに傍題をつける本版であるが、龍女の部において、「龍女献珠」と「龍女学道」との二つのタイトルをつけている。（同じような話をする文学作品は『善財龍女宝卷』がある。）なお、本書では、善財童子や金剛力士、および白鸚鵡も登場している。観音菩薩を囲む眷属たちの由来を説く集大成的な作品にあたる。その原型は観音菩薩が千手千眼を持つ由来を説く『香山宝卷』に遡り、『香山宝卷』はさらに杭州知府に任じた蔣之奇（1031-1104）が刻した「大悲菩薩伝」石碑に遡ることができる。詳細な研究は于君方『観音——菩薩中国化的演变』「第八章妙善公主と観音の女性化」（商務印書館、2015、pp.295-303）を参考。

観音図では、供物を捧げる男性像がしばしば登場する。鳥のイメージも見られるが、鸚鵡のように工夫されておらず、むしろツバメに見える。しかも一羽のみではなく、二羽が描かれている。それで、説話によって付加された意味が失われ、ただ美しく菩薩の居場所を装飾するに過ぎないと推測される。

西夏の水月観音図像は、完全にそれのみで発展してきたものではなく、宋においてすでに成立した図像を受け入れ、それを基として、自分なりの変容を遂げたものであると認識してよからう。

以上取り上げた紙本または絹本の絵画と壁画について、水月観音図像がどのように展開してきたか、特に、宋や西夏におけるそれぞれの発展とその特徴を、以下4点にまとめる。

(1) 唐末から、五代および宋の初期にあたるおよそ10世紀を通して、水月観音が次第に正統な仏教信仰の中に受容されていった。水月観音の図像としては、もともと側面向きで遊戯坐で坐すくつろいだイメージが、他種類の観音菩薩の図像学を吸収して、楊柳と水瓶を持ったり、正面を向いたり、結跏趺坐したりするように表される作品も見られる。同時に、遊戯坐をとるという「水月之体」も広範に流行して、観音菩薩の一般的な姿勢のひとつとなった。

(2) 西夏(1038-1227)において、水月観音が盛んに信仰され、観音菩薩の典型的なイメージとして多数表現された。水月観音図の現存作例として、敦煌石窟にある西夏壁画と、黒水城から出土した絵画がその代表である。黒水城から出土した絵画や榆林窟第2窟の壁画が示すように、10世紀の作例に見る仏画的な構図よりも、全体を山水画のように整え、宗教的性格より芸術性を重視する傾向がうかがえる。さらに、奏楽舞踏する民族服の人物像などを表現することにより、独自の発展を遂げた。

(3) 図像学的要素が増える一方で、「浄淥水上，虚白光中，一睹其相，萬縁皆空」の詩が表れたように、「空」の精神的世界を求める周昉の「水月之体」とははるかに異なっていたことが読みとれる。現在、水月観音の図像が、『法華経普門品』や『華嚴経』等の經典に説かれる、観音菩薩が南海の補陀洛山にいる様子を表したと一般に解釈されているのは、後世においてより「山水画」化された水月観音図に対する誤ったとらえ方であると考えられる。むしろ、山水画のような表現こそ、質素な「空」の世界から具象で現実的な世界への墜落であろう。

(4) 西夏は最初、宋からもたらされた仏教經典によって水月観音の図像を知った可能性

が考えられる。同時に、善財童子の水月観音図像での登場を受容したが、宋において一般的に善財童子と合わせて登場する龍女のイメージは受け入れなかったようである。よって、西夏水月観音図像には善財童子がよく見られるが、龍女のほうはほとんど表現されない。これに対して、次節に述べる四川省大足石窟において善財童子と龍女とはいつも一対像として表現されている。飛来峰第 92, 95 龕の図像の比較的直接の出处は西夏に求められるかもしれないが、西夏の水月観音図像はもともと宋から受容してきたわけであるから、これは「宋—西夏—飛来峰」というルートになるだろう。すると、第 92, 95 龕の図像様式を単に「漢式」とするのは、妥当ではないと考える。

### 3.3 水月観音の彫刻作例

#### 3.3.1 石刻の作例

水月観音と明記される最古の彫像として、四川省魏城聖水寺大仏殿の後壁に彫られた一龕があげられる<sup>1</sup>。龕の左側に残る題記には、「敬造水月観音菩薩一身/並及須菩提/弟子王宗建/敬造。中和五年二月廿三日」と記されている。「中和五年」は唐僖宗の年号で、西暦 885 年である。つまり、この像は、周昉の時代から数十年しか離れていない時期の作例にあたる。

正面向きで、レンガのようなもので積み上げられた台に坐す。右足を踏み下げ、左足を組み、両手で左膝を抱く姿である。ギメ美術館所蔵の紙本水月観音図に似たポーズである。頭をやや左へ傾け、高い宝冠をいただく。繪帯が垂れて、肩より舞い上がる。後ろに、上半身をとりにかこむ円光が浮き彫りされている。

ほぼ長方形に掘られた龕であるが、左壁の下段にもうひとつ小さな龕があり、中に老年の供養者の像が残されている。

時代が下った四川省大足石窟では、宋時代の彫刻が豊かに残されている。その中で、特に観音菩薩は多様な造像が見られ、千手観音、不空罽索観音、そして、持物によって名付けられる数珠手観音、宝珠観音、玉印観音等が作られている。特に、北山仏湾第 180 号は主尊と脇侍を含め、計 13 体の観音菩薩像をそなえる特殊な配置をとる作例である。主尊は右膝を立てて坐す水月観音として造形されており、左右に各 6 体、それぞれ異なる持物を持った観音菩薩立像が安置され、あわせて「観音十三変相」または「十三面観音変相」と

<sup>1</sup> <http://bbs.scol.com.cn/thread-14853656-1-1.html>.

呼ばれる<sup>1</sup>。このほかに、同北山仏湾の第 113, 120, 128, 133, 135, 180 号は、主尊が水月観音として比定できる作例である。

第 113 号(図 3-16)の水月観音像<sup>2</sup>は石台の上に安坐し、左足を踏み下げ、右膝を立てる。左手は傍らに押しつけ、右腕は右膝に載せる。華やかな化仏宝冠や瓔珞で飾られ、天衣はやや煩瑣なほど身に巻きつけている。このような衣装は大足石窟の菩薩像に共通しており、宋の彫刻の特色として認められる。

それ以外の数体の水月観音像は、上述した第 113 号の様子に似ている。その特徴として、まず、正面向きで、華麗な宝冠や瓔珞で飾られている。服装がやや重々しく見え、条帛の線がやや硬直しすぎて、柔軟性に乏しい。そして、両側には常に男女の侍者を一人ずつ従わせている。一般的にその二人は善財童子と龍女として認識されているが、善財童子のほうは髭の長者か若い儒生のように表現され、稚児形の童子としては表わされない。さらに、第 133 号には四人の天王像(図 3-17-1, 2)も従わせている<sup>3</sup>。忿怒の面貌の金剛力士相である。兜と鎧でしっかり身に付け、武器を持つ。3 体が一面四臂、1 体が一面六臂である。飛来峰石窟第 35 と 95 龕に見られる観音菩薩の脇侍としての韋馱天は、ここの金剛力士相の天王像に起源が求められるかもしれない。最後に制作の時代についてであるが、第 180 号には「政和六年」(北宋, 1116 年)銘が残されていることから、これら水月観音像の年代は 12 世紀初期まで遡ることができる。

次に、同四川省の安岳にある作例を取り上げたい。安岳には数多くの石窟造像が散在していて、これらはまとめて安岳石窟と呼ばれる。その中で、もっとも名高い水月観音像として、毘盧洞の観音堂に、「紫竹観音」と呼ばれる作例(図 3-18)が現存している<sup>4</sup>。本像は、全身が金色で、顔が正面を向いているが、腰以下が左へ傾いている。大足北山石窟第 113 号に似ていて、左足を踏み下げ、右膝を立て、右手を右膝に軽く載せ、左手を傍らに押している姿である。水月観音と比定されるのが妥当である。観音が坐す台座は、普通の岩でなく、細かく葉脈を表していることから、巨大なハスの葉がイメージされていると思われる。下方には左足の踏む蓮華や、未開敷の蕾、縁の巻くハスの葉が写實的に美しく表現されている。なお、後ろに逆 U 字形の身光が彩色に描かれ、周縁に火炎紋がついている。両側に竹が浅く浮き彫りされ、黒紫色に塗られていることから、「紫竹観音」と呼ば

<sup>1</sup> 『大足石刻研究』, pp.222, 231-232, 407-408。

<sup>2</sup> 『中国美術全集 彫塑編 12 四川石窟彫塑』, 図 143, p.145。

<sup>3</sup> 『大足石刻芸術』図版 37, 38。

<sup>4</sup> 『安岳石窟』, p.56。



れるのであろう。

菩薩の右膝の近くの岩の上に、紺色の水瓶があり、その中に挿した楊柳が竹と同じく浅く浮き彫りされている。また、左側の壁面に観音経変図が浮き彫りされている。清時代の後補であると言われる。

前節に述べた絵画の作例によれば、水月観音を囲む要素が時代とともに豊かになっていくことがわかる。しかし、彫刻の場合、素材に制限されたかもしれないが、水や竹等の要素がまったく現れず、水月観音本尊しか表現しないのが一般的である。上述した大足北山石窟第 113 号はそのような作例にあたる。安岳毘盧洞観音堂にある「紫竹観音」に見られるような、蓮華、竹、水瓶や楊柳などが完璧に表現されているのは、むしろきわめて稀である。

### 3.3.2 木造の観音像

石窟造像以外に、各美術館や博物館等に散在に所蔵され、水月観音の様式を継承する彫像も多数現存している。木造が主であり、もとは寺院内の造像であったと推定される。たとえば、ネルソン・アトキンス美術館に、安岳毘盧洞の「紫竹観音」と非常に似た遼時代（907-1125 年）の観音菩薩像（図 3-19）が所蔵されている<sup>1</sup>。

左足を踏み下げ、右足を台座の上に膝を立てて、右腕を載せ、左手を台座に押している姿は、「紫竹観音」とそっくりである。ただし、本像は全身が正面に向くように作られ、「紫竹観音」は腰から以下が片面に傾く様子と少々異なる。なお、菩薩の坐る台座の表面に葉脈のような模様を、下方に池から浮かび出る蓮華などを細かく描出していることから、「紫竹観音」と同じような作品をもとに造像されたことが想定できるだろう。背後の円光や竹、水瓶などは現存していない。失われたのか、あるいはもともとなかったのかは不明である。身体や手など細部の彫刻は、安岳毘盧洞にある「紫竹観音」より優れていると考える。

このような様式の木造観音菩薩像が、およそ 10 世紀後半から 12 世紀にかけて、広範に遼・金・宋の統治下の領域において、よく作られていた。ボストン美術館やペンシルヴァニア大学付属美術館にも、類似の様式の木造観音像が所蔵されている。なお、中国歴史博物館に、浙江省金華市万仏塔塔基から出土した北宋の水月観音金銅像（図 3-20）も見られる<sup>2</sup>。いずれも片足を踏み下げ、もう片足を膝立てている姿である。このような様式の観音

<sup>1</sup> 『世界美術大全集 東洋編 6 南宋・金』、挿図 199, p.190。The Nelson-Atkins Museum of Art, 31-136/15 号所蔵品。

<sup>2</sup> 『世界美術大全集 東洋編 5 五代・北宋・遼・西夏』、図版 92, p.152。

像は一般に「水月観音」とされる。

中国においては、一般的に「自在観音」または「翹脚観音」とも呼ばれている。「翹脚観音」という名は、その姿勢から名付けられたのだろう。いっぽう、「自在観音」という名は誤解を招く可能性がある。観音菩薩は観世音、または観自在とも呼ばれ、それは経典の訳者の相違によるものである。しかし、ここに言う「自在」は、観自在の「自在」でなく、たいていくつろいだ姿をして自由自在な印象と読みとれ、結跏趺坐という伝統的な仏像のイメージと対比して「自在観音」に名付けられたのではないかと思われる。必ず片足を膝立てて坐すわけではないが、いわゆる片足を踏み下げる遊戯坐から変容してできた、くつろいだイメージを示しているのである。文献上の用例については、古くは北宋宣和庚子年（1120年）に成立した『宣和画譜』にはすでに「自在観音像」というような言い方が現れる<sup>1</sup>。

飛来峰第 50 龕観音像が、典型的な「自在観音」の様式をとるからこそ、水月観音と比定できるのである。

#### 4 第 95 龕の金剛像に関するもうひとつの解説 —— 水月観音とカサルパナ観音との混合

飛来峰第 95 龕の脇侍に関して、右脇侍の善財童子については問題はないが、左脇侍の金剛像についてまだ疑問が残されている。すでに、それは韋駄天であるか否かの可能性や、四川省の宋代石刻に見る観音菩薩の傍に配置される護法天王像に由来する可能性を検討したが、明確な結論に至るまでには達していない。ここで、もうひとつの解釈を試みたい。

インド後期密教では変化観音が発達するが、カサルパナ観音もその一種である。漢伝仏教ではそれを受容されていないが、チベット仏教では「空行観音」と意識されている。しかし、現在、仏教図像に関する解説書の中では、カサルパナ観音に対応する漢訳は「空行観音」ではなく、水月観音であるとしばしば説明されている。カサルパナ観音の起源に関してはまだ明瞭ではないが、水月観音の起源は、唐の画家周昉によって創造されたイメージであることはすでに述べたとおりである。では、この二者がどのようにつなげられ、ひいては同じ観音を指すようになったのだろうか？

飛来峰第 95 龕の金剛像に関する考察は、この問題を解決する可能性がある。

<sup>1</sup> 『宣和画譜』巻四には、「王斎翰」の描かれた絵に、「…観音菩薩像一、勢至菩薩像一、自在観音像一、寶陀羅観音像一、巖居観音図一、慈氏菩薩像一、白衣観音像一、…」というように並べてある。

『サーダナマーラー』ではカサルパナ観音の図像について詳しく記されている<sup>1</sup>。補陀洛山中に居住し、蓮華座の上に遊戯坐（または輪王坐）をとり、左手に蓮華を持ち、右手で与願印を結び、掌から甘露を撒くというようにイメージされる。傍らに自身のスーチームカ（尖った嘴を持つもの、餓鬼である）が甘露を望むという。スーチームカについて起源が不明瞭である。現存するインドの仏像を見れば、スーチームカは一般的に台座の左側にて跪き、鼓腹、大きくて目立つ尖った嘴を上の方の菩薩の手の方に向けてあげているように造形されている。

そして、カサルパナ観音であると比定できるひとつ重要な特徴として、常に四人の眷属に囲まれていることである。その四人の眷属はターラー（女尊）、スダナクマーラ（善財童子）、ブリクティー（女尊）、およびハヤグリーヴァ（馬頭）である。水月観音と同じように、カサルパナ観音の傍にも善財童子が登場するのである。Bhattacharyya の解説<sup>2</sup>によると、彼は王子のようであり、合掌し、左脇の下に経巻を挟んでいるイメージである。ハヤグリーヴァは馬頭を持つ者という意味で、赤身、短軀鼓腹の持ち主である。火炎のように立つ髪髻や、ひげ、赤くて見開いた目で威圧的な忿怒尊である。左手に棒を武器として持ち、右手を上にあげる。

インドの作品を調べると、カサルパナ観音像の作例は豊富である。そして、眷属の組み合わせとして、四人が全部登場する作例もあるし、スダナクマーラを除く三尊や、ターラーとブリクティーの二女尊、ターラーとハヤグリーヴァ、スダナクマーラとハヤグリーヴァなどの二尊も見られる<sup>3</sup>。ここで例に挙げたいのはボードガヤ出土、ボードガヤ考古博物館所蔵の四尊の眷属がそろったカサルパナ観音立像である<sup>4</sup>。

S 字形のように体を優美にねじる菩薩は蓮華座の上に立つ。左手に蓮華の茎を持ち、右手を垂下し、与願印を結び、掌に小さな玉のような突起があり、甘露を象徴すると思われる。頭上では五仏が表され、四尊の眷属が菩薩の足元左右に二尊ずつ配されている。向かって右から順に、四臂のブリクティー、左手で棒を地につき、右手を高く挙げているハヤグリーヴァ、合掌する若者のスダナクマーラ、左手で蓮華を持つターラーである。いずれ

<sup>1</sup> 『サーダナマーラー』に説くカサルパナ観音の成就法は No.13, 14, 15, 16, 24, 26, 六つある。関係研究は、Bhattacharyya B., *The Indian Buddhist Iconography*, Sakuma Ruriko, *Sādhana-mālā: Avalokiteśvara Section — Sanskrit and Tibetan Texts*, 佐久間留理子「インド密教の観音像と『サーダナ・マーラー』——カサルパナ観音を中心として」『仏教芸術』(262 特集インド・中国の変化観音) 等がある。

<sup>2</sup> Bhattacharyya B., *The Indian Buddhist Iconography*, 2nd ed., Calcutta, 1958, pp.178-190, 237-239.

<sup>3</sup> 関係研究には、森雅秀「第五章変化観音と女尊たち」『インド密教の仏たち』、佐久間理恵子「インド密教の観音像と『サーダナ・マーラー』——カサルパナ観音を中心として」『仏教芸術』(262 特集インド・中国の変化観音)、佐久間留理子「第七章インド密教の観自在」『インド密教』; Saraswati S.K., *Tantrayāna Art: An Album* などがある。

<sup>4</sup> 森雅秀『インド密教の仏たち』図 5-8, p.192。佐久間留理子『インド密教 第七章インド密教の観自在』, 図 9, p.139。

も立像である。本像に見るハヤグリーヴァの彫刻は、恐ろしい忿怒尊よりすこし滑稽に見えるが、その仕草は飛来峰第 95 龕の金剛像とそっくりであろう。ただし、インドに現存するカサルパナ観音像は、ハヤグリーヴァやスダナクマーラが置かれる場合、台座にて跪くように造形されるのが一般的であり、前例のような立像はわずかにすぎない。なお、ハヤグリーヴァの造形は前例のように右手を高く挙げていることもあるし、胸の前にて曲げ、礼拝のようなしぐさをする作例もある。共通するのは必ず左手に棒を持つことである。飛来峰第 95 龕の金剛は、インドのカサルパナ観音図像に登場するハヤグリーヴァと比較した場合、両者における図像上の類似性が認められる。つまり、第 95 龕の金剛像は実はハヤグリーヴァの影響を受けた、ひいては、もともとハヤグリーヴァとして造像された可能性が指摘できる。

中国に出版された『五百仏像集：見即獲益』<sup>1</sup>には、カサルパナ観音図像が収録されている。番号 112 (37a), 113 (37b), 114 (37c) は、順にスダナクマーラ（善財童子）とターラー（度母）（図 3-21-1）、本尊のカサルパナ（図 3-21-2）、ブリクティー（忿怒母）とハヤグリーヴァ（馬頭金剛）（図 3-21-3）の図にあたる。その中に、ハヤグリーヴァは赤身三目で、目と口とも大きく開き、威勢を逞しくする姿である。高くそびえる髪の中に馬頭が見える。身体に虎皮の裙だけまとい、左手に武器（棒）を持ち、右手を挙げ、裸足で蓮華座の上に堂々と立っている。第 95 龕の金剛像は、保存状態がよくないため、残念なことに、三目あるかどうか、髪に馬頭が彫られているかどうか、裸足なのかどうかまでは、はっきり判断はできないが、威喝するような顔、左手に持つ武器や高く挙げている右臂などのイメージは、ハヤグリーヴァのそれと重なっている。

もし第 95 龕の忿怒金剛がハヤグリーヴァである、あるいは、少なくともハヤグリーヴァの図像を参考にして作られたとしたら、この第 95 龕の水月観音三尊に関しては、新たな解読もできるだろう。すなわち、第 95 龕は水月観音とカサルパナ観音とが混同された造像となるのである。主尊である水月観音とカサルパナ観音は確かに同じように輪王坐のイメージである。水月観音はもともと側面向きであったが、宋以来、特に彫刻の場合正面向きになっていく。そして、眷属の一尊として善財童子（スダナクマーラ）が登場するのも共通点のひとつである。イメージは異なるが、第 95 龕にあらわれているのは西夏仏教に好まれ

<sup>1</sup> 『五百仏像集：見即獲益』（中国蔵学出版社、2011 年）は、スイス・チューリヒ大学民俗学博物館に所蔵されている彩色版本をもととして出版されたチベット仏教五百仏像集である。原本は清の 1850 年頃までに作られたと推定されている。詳しくは『五百仏像集：見即獲益』の序論（羅文華）に参考。日本で出版された五百仏像集として、立川武蔵編集の版本が見られる。Tachikawa Musashi, Mori Masahide, Yamaguchi Shinobu, *Five Hundred Buddhist Deities*, National Museum of Ethnology Osaka, 1995.

る稚児形の善財童子である。以上、多数の共通点が存在していることから、水月観音とカサルパナ観音の図像が混同したことが導き出される。

もちろん、第 35 龕が示すように、韋駄天が眷属として観音菩薩の傍らに登場するようになったことも、重要なきっかけとなると考える。13 世紀末後頃に、飛来峰において造像を司るのは楊連真迦を代表とする西夏人の僧侶である。水月観音と善財童子の組み合わせを熟知した上に、チベット仏教やパーラ朝の仏教にも触れている彼らは、杭州において流行していた観音菩薩と韋駄天の図像を受け入れた時、それをカサルパナ観音図像と混合し、第 95 龕として造像したのではないか。もしこの解釈が成立すれば、後世における水月観音とカサルパナ観音との同一視を理解する上で、飛来峰第 95 龕が早期のものとして重要な資料となる。

## 5 結び

水月観音菩薩はもともと仏教經典に説かれる尊格ではない。およそ唐の 8 世紀後半に、画家周昉の手によってはじめて絵画上の菩薩として描かれたものである。文献資料によれば、絹絵の水月観音図が作られたか否かについて明記されていないが、「影壁」や「圖障」が言及されていることから、壁画があったことが確かめられる。なお、その図像学的要素としては、円光や竹のみが明記されているが、全体的の構図として、水上に昇る月輪の中に、観音菩薩がくつろいで安坐する、というイメージがうかがえる。現存する水月観音図の中に、様式的に周昉の「水月之体」にもっとも近いのは、おそらく西夏語『法華經』普門品の見返し絵である。

その後、「水月之体」の名はその図像とともに流行し、観音菩薩の代表的なイメージとして受容されていく。それと同時に、絵画上の観音にとどまらず、次第に観音菩薩の信仰の中に受け入れられた。遅くとも、10 世紀中葉の五代末期までに偽経『水月観音經』が作られるようになった。

その図像として、13 世紀末頃までに、大きくわけて三つの水月観音図像系統が見られると考える。①およそ 10 世紀に敦煌を中心とした系統、より早期の作例である、②西夏の水月観音図像系統、善財童子がしばしば登場することや山水画的構図が特徴、③宋（同時代の遼・金の領域をも含める）の彫刻や版面に見る水月観音図像、特徴として遊戯坐（または輪王坐）をとる「自在観音」の様式や、善財童子・龍女・白鸚鵡等の眷属の付加に見られるように民間説話的要素が加えられる傾向などがあげられる。

このような水月観音の図像系統を受け継いだ上で、飛来峰石窟にある、13世紀末頃の元の初頭に制作された第22、50、54、92、95龕の水月観音像は、さらに豊かな図像様式を示している。その中に、宋に流行した水月観音図像に比較的近いのは第50龕のみと考える。その両側の力士像はすでに失われたが、大足石窟に見る水月観音像に護法天王を従わせる点に通じる。ただし、善財童子のみを伴い、龍女があらわれないのは、むしろ西夏水月観音図像の傾向に近いと考えられる。

第22龕の時代判定については疑問がある。像の様子は元代の造像とは異なった雰囲気を示している。特に、窪んだ白毫や髪型、冠の造形は宋の彫刻の特徴を示しているため、宋の制作である可能性が高い。

第22龕より、第54龕のほうが、さらに特別な印象を与える。肩から掛ける条帛や胸に飾る瓔珞等の彫刻は明らかに重すぎて、宝冠はことに粗朴で、華麗まではほど遠い。中年の男性を思わせる容貌も水月観音として少し違和感が感じられる。宋や西夏等に見られるあらゆる水月観音図像の中からこの第54龕と同じような雰囲気を有する図像は見当たらない。その傍らにある鳥は、なおさら珍しい図像で、観音菩薩と関連する説話文学に登場する白鶯として比定できる。

第92龕は最も典型的な水月観音の図像を示している作例である。西夏語法華經普門品の見返し絵に表れる水月観音の図像に酷似している。

第95龕の金剛力士に関する考察から、本像は観音菩薩・善財童子・韋駄天という組み合わせである可能性もあるし、漢伝仏教の水月観音とインド密教のカサルパナ観音との混合である可能性もある。特に、後者の解釈が正しければ、飛来峰にあるこれら5龕にある水月観音は、後世におけるカサルパナ観音と水月観音が同一視されるようになったことにとって、非常に重要な作例であると考えられる。

以上、水月観音の図像様式を考察することで、飛来峰にある元代の造像活動は、前時代の図像学をそのままに継承するのではなく、図像において新たな展開が示されている。特に、第54龕の鳥や第95龕の金剛——韋駄天やハヤグリーヴァのいずれにしても——は、同類図像のより早期の作例として認められる。

## 第四章 第30龕ジャンバラ像に関する図像学的考察

### 1 はじめに

杭州飛来峰石窟にある元代造像の中には、護法部として、第30龕のジャンバラと第75龕の多聞天などがあげられる。飛来峰にある元代造像、特にチベット仏教系造像に関する研究では、第30龕に関して尊名比定やその様子の簡単な解説がされているが、宗教的信仰や図像学的展開などの方面からの詳しい研究は見られない。

漢伝仏教では、ジャンバラは「宝蔵神」と意識されており、經典として、宋の法天<sup>1</sup>が訳した『仏説宝蔵神大明曼荼羅儀軌經』と『仏説聖宝蔵神儀軌經』の二部がある。しかし、宋においては造像はされなかったようである。インドに遡ると、ジャンバラは相当古い起源を持ち、7、8世紀頃から後期密教に登場し、盛んに造像されるようになった。その後、チベットに伝わり、dzam bha la と音訳されており、財宝神として流行し、造像も行われていた。チベット仏教を受容した西夏においても、ジャンバラは受け入れられたようで、出土した文物の中にジャンバラを描いた絵画が確認されている。逆に、漢伝仏教が伝播した地域では、飛来峰の第30龕ははじめてジャンバラが造像された例にあたる。その後の明代や清代において、チベット仏教がますます受容されていくにつれて、ジャンバラも絵画や金銅像としてしばしば登場しているが、石刻のジャンバラは飛来峰第30龕のみであろう。

本章では、第30龕の作例を考察の対象とするが、その前にインドの經典に説くジャンバラを取り上げ、さらに、現存するインドやチベット、西夏の作例と比較し、ジャンバラの宗教的性格とその図像学的特徴を解明する。そして、飛来峰第30龕のジャンバラ像の図像様式の源流に関して推論を試みる。

### 2 飛来峰第30龕ジャンバラ像

理公塔の近くにある第30龕はジャンバラ像であり、隣に第32龕である至元二十九年銘の金剛手像が安置されている（図4-1）。金剛手像の傍から階段を下りると龍泓洞があり、ジャンバラ像の向く方向の10メートルくらい前に、春淙亭という亭が冷泉溪に架け渡されている。そこを通ると、靈隱寺へつながる小路に入る。つまり、靈隱寺の山門から入って

<sup>1</sup> 法天（?～1001年）、インド・ナーランダー僧。宋開宝六年（973年）に梵篋を持ちて入宋し、汴京において河中府梵学沙門法進等とともに『大乘聖無量寿決定光明王如来陀羅尼經』、『最勝頂陀羅尼經』、『七仏贊唄伽陀』各三卷を訳出、太宗から紫方袍を賜った。太平興国七年（980年）六月に太宗に召され、訳經院に入職、「伝教大師」の号を賜った。それから咸平三年まで、『大乘聖吉祥持世陀羅尼經』、『大方広總持宝光明經』、『金剛手菩薩降伏一切部多教王經』等を含め、仏經四十六部七十一卷を訳出。咸平四年五月十八日入寂、真宗より諡号「玄覺」。（『宋高僧伝』卷三、『仏祖統記』卷三三、『大中祥符法宝録』卷三・十二）

行くと、最初に目に入るのが理公塔とその傍にあるジャンバラと金剛手の像である。

本尊（図 2-5-1）は連珠紋蓮華座の上に坐し、ほぼ裸である<sup>1</sup>。上と左右の三面に石板がかけられているが、これは、元の龕がすでに崩壊しているために、近年行われた修復である。理公塔や本像および第 32 龕等を囲む柵も近年設けられたものである。

本尊はどっしりとした身体に、左肩からかけた満開の花でつながる花環が、膨らんだ腹まで垂れ、いっそう目立つ飾りとなる。上半身は裸であり、下半身は短裙をつけているはずであったが、かなり摩損し、太腿に裾の襷のような痕跡だけが見える。左足を屈し、右足を踏み下げ、蓮華座の前にある法螺貝の上に置く。右足の後半の部分が元のものであるが、黒目の前半の部分が修復によって補われたものである。

大きな耳輪や、華麗な胸飾、臂釧、腕釧、足釧で荘厳されている。ドーム状の高い肉髻に、宝珠が頂上に置かれる。飛来峰にある元代造像に一貫して見られる造形である。五葉宝冠をいただき、中央の葉の下部に小さい獣面のような模様が見え、オリジナリティーに富むデザインと言える。後ろに、逆 U 字形の頭光がある。

丸く見開いた目に、方形に近い肥えた顔立ちをしている（図 2-5-2）。眉瞼は、単に石を削った高低差で表現されるのではなく、細い隆起をわざと作って眉とするのである。眉の下に、さらに起伏を刻して瞼を作り、目がまるで瞼から剥き出すように造形されている。眉の間に、小さめで、変わった形の長方形の白毫が刻されている。顎の下に、狭い三道をあらわして胸につなぐ。

右手は右膝の上に置き、掌に果実か摩尼珠かを持っている。左手は左太ももの上に置き、マングースの首を握っている。マングースの口から宝物が吐き出され、珠串のように蓮華座まで落ちる。マングースは細長い体をしており、体の後半が後世に建てられた石板によって区切られている。

身体の両側から、蓮華が伸びる。向かって左側の蓮華は上に水瓶が安置されている。右側の蓮華は相当損なわれ、その中央から石板が架けられているため、その模様はあまり見えなくなっている。

題記などは刻されていなかったようであるが、第 32 龕金剛手像と第 75 龕多聞天像の制作年代から、同じく至元二十九年（1292 年）に制作された可能性が高い。第 32 龕と合わせて、龍泓洞や一線天に先立って、従来の漢伝仏教には登場しない尊格を集約させた意図がうかがえるだろう。

<sup>1</sup> 以下、第 30 龕の宝蔵神の像容に関する文は第二章において既出。



漢訳經典では、ジャンバラ関係の經典は二部見出せる。宋の法天が訳出した『仏説宝蔵神大明曼荼羅儀軌經』と『仏説聖宝蔵神儀軌經』である。前者は宝蔵神の功德や真言、曼荼羅儀軌を説くものに対して、後者はもっぱら宝蔵神の「護摩法則」を説くものである。

『宝蔵神大明曼荼羅儀軌經』の中では、宝蔵神は「宝蔵神夜叉王」、「大夜叉王」、「宝蔵神大明王菩薩」とも訳されており、身分が夜叉の王であるとわかる。宝蔵神の様相については、以下のように述べている。

「…大腹蓮華色一切莊嚴大夜叉王秘密法。於宝蔵神大夜叉王兩邊有夜叉。一名吉隸，二名摩隸。恒傾宝蔵。…如童子相，守賢聖堂門。…於宝蔵神右邊，安置清淨寶瓶。…色如青雲，具足諸相。以種種寶莊嚴。於師（獅）子座上結跏趺坐。其師（獅）子座以衆寶莊嚴。放大光明如是殊妙。右手作施願相，掌有菴摩勒果。左手持寶囊，滿種種寶。」

このうち、脇侍や獅子座等は第 30 龕に見える様相とは一致しないが、種々の莊嚴や水瓶、右手に持つ果実などから、共通点は確かに存在する。なお、左手に持つ「寶囊」というのはサンスクリット語の *nakulaka*<sup>1</sup>からの意識である可能性が高い、よって、第 30 龕に見る細長い体をしているマンガースとの接点がうかがえるのである。さらに、宝蔵神の曼荼羅については、彼の眷属としての「八大夜叉」がよく登場するが、実際に訳出されているのは「東方満賢南方多聞，西方獲方北方寶賢」の四人のみである。

宝蔵神の功德として、「若彼誦人無財者令得財，無吉祥者令得吉祥，一切所欲之事令得成就」が説かれており、加えて両脇侍の夜叉が常に宝蔵を傾けるしぐさからも、やはり財神としての性格が読みとれる。しかし、以上の漢訳經典に見る宝蔵神の記述のみから、飛來峰第 30 龕を解釈するのはなかなか困難である。よって、第 30 龕の作例を解釈するためには、その起源の地であるインド、または、インド後期密教を受容したチベット仏教に遡るしかないと考えられる。

### 3 『サーダナマーラー』に説かれるジャンバラの成就法とインドにおけるジャンバラの造像

#### 3.1 『サーダナマーラー』に説かれるジャンバラの成就法

<sup>1</sup> Sir M. Monier Williams, *Sanskrit-English Dictionary* (pp.523-524) によると、*nakulaka* はマンガースのような形の装身具、あるいは、袋（囊）を意味する。対して、マンガース（大黃鼠）という動物を意味する語は *nakula* であり、*nakula* はネズミや蛇の天敵でもある。しかし、仏教典籍の場合、*nakulaka* はマンガース、またはマンガースの皮で作った袋（囊）と両方に解釈されており、いずれにしても宝物を入れる容器として理解される。ジャンバラの持物としての *nakulaka* は、そのヒンドゥー教の起源となる財宝尊と区別されるよう、袋（囊）に代わって、わざと動物形のマンガースとして表現されるようになっただろうと推定されている。Sahai B., *Iconography of Minor Hindu and Buddhist Deities*, pp.223-224。

Bhattacharyya B.が校訂した『サーダナマラー』において、ジャンバラを主として説く成就法 (Sādhana) は 284-299 番で<sup>1</sup>、ジャンバラが広範に信仰され、非常に豊富な成就法の持ち主であることがわかる。

ジャンバラの起源について、ヒンドゥー教の財宝尊であるパーンチカ (Pāñcika) とクベーラ (Kubera) と深いかかわりを持っていることが一般に知られている。ジャンバラはおよそ 7 世紀から登場するようになり、図像上にパーンチカとクベーラの系統を汲み、肥えた身体の持ち主である夜叉として造形されており、当初からパーンチカとクベーラと同じく財宝を司る尊格であったと考えられる。ヒンドゥー教の財宝尊であるパーンチカとクベーラが仏教に受容された結果、新たにジャンバラとしてあらわれたと思われる。インド密教のパンテオンに特有の財宝尊である。

しかし、その非仏教的起源に対して、『サーダナマラー』では、ジャンバラの出自に関して、阿閼如来、宝生如来、金剛界五仏や金剛薩埵の四部族の下において説かれている<sup>2</sup>。

まず、阿閼部において、ジャンバラはその眷属の一員として、二つのサーダナが説かれている。まず、三面六臂の、双身相が見られる。髪髻冠に阿閼化仏を載せる。右の三臂はシトロン、棒と矢を持ち、左の三臂はひとつ目が智慧印を結び、残り二臂がマングース (縄で縛られている) と矢を持つ。そして、彼の忿怒相として、ウッチュシュマ・ジャンバラ (Ucchuṣma-Jambhala) が説かれる。「子ども」 (Ḍimbha) と呼ばれ、侏儒で五歳の稚児のようである。二重蓮華座の上に、左足を屈し右足をまっすぐに伸ばして立つ (pratyālīḍha)。足元に、口から宝を吐くダナダ (Dhanada)、すなわちクベーラが横たわる。ジャンバラの右足がダナダの頭を、左足がその両脚を踏む。鼓腹、裸で、生殖器が勃起している。右手に血いっぱいの杯を持ち、胸まで高く挙げている。視線はその血いっぱいの杯に向けられている。宝を吐くマングースを左手でつかむ。露出した毒牙や、赤くて見開いた三目の持ち主である。ゆがめた眉に、褐色の髪が高く直立する。冠には青身、触地印の阿閼化仏があらわれる。怖畏が溢れる典型的な忿怒尊のイメージである上に、足元に横たわるクベーラからそのヒンドゥー教の原形とのかかわりが暗示されている。

次に、宝生如来の部族においては、男尊の眷属はジャンバラとその忿怒相のウッチュシュマ・ジャンバラのみが説かれている。ウッチュシュマ・ジャンバラの図像は上述した阿

<sup>1</sup> このうち、Nos.284-290, 296-299 の 11 個はジャンバラを説くサーダナで、残りの Nos.291-295 はウッチュシュマ・ジャンバラを説くものである。

<sup>2</sup> Bhattacharyya Benoytosh, *The Indian Buddhist Iconography*, Oxford University Press, London, 1924, pp.60-75(Chap.V), pp.113-115(Chap.IX), p.117(Chap.X), p.130(Chap.XI), Plate XXVI-c, d, XXXIV-c, d, e, XXXV-a.

閼部におけるそれと同様である。対して、ジャンバラは一面二臂の単独像と双身像が見られる。単独像のジャンバラは肌色が黄金のようであり、左手にマンガースを、右手にシトロンを持つ。片足を踏み下げる遊戯坐をとる。双身の場合、より豊富な図像を示す。主尊のジャンバラは黄身で鼓腹、豪華に荘厳されている。左手にマンガースを、右手にシトロンを持ち、さらに黄蓮華の花環を掛ける。配偶神のヴァスダーラー（Vasudhārā）を抱き、二重八弁の蓮華の上に坐す。八弁の蓮華の上に主尊のジャンバラと同一の姿をした八大夜叉が坐す。彼らはさらにそれぞれの配偶である夜叉女を抱く。八大夜叉の名前は Māṇibhadra, Pūrṇabhadra, Dhanada, Vaiśravaṇa, Kelimālī, Civikuṇḍalī, Sukhedra, Carendra, 八夜叉女は順に Citrakālī, Dattā, Sudattā, Āryā, Subhadrā, Guptā, Devī, Sarasvatī である。

金剛界五仏の眷属としてのジャンバラは二臂をそなえ、シトロンとマンガースを持つ。足元に Śaṅkhamuṇḍa と Padmamūṇḍa といった二人を踏み、左足を屈し、右足をまっすぐに伸ばして立つ姿をしている。

金剛薩埵の部族として、ジャンバラは冠に金剛薩埵の化仏を載せている。白身で、三面六臂の双身像である。右側の顔は赤で、左側の顔は青である。主な二臂は智慧印（Prajñā）を結ぶと同時に、ヴァスダーラーを抱く。残りの右手はマンガースと宝石を、左手はシトロンと剣を持つ。

以上、『サーダナマーラー』に説かれるジャンバラの成就法を検討すると、飛来峰第 30 龕のジャンバラ像の特徴によく合致するのは、宝生如来の眷属としての単独像のみであろう。では、インドにおいて実際に制作されたジャンバラ像はどのようなものがあっただろうか。以下、現存する作例について取り上げる。

### 3.2 インドに現存するジャンバラ像

北インドからネパールまでの各主要な仏教遺跡から、ジャンバラ像が多数出土、あるいは発見されている。当時、ジャンバラに関する信仰が北インドを中心に広範に流行していたことが想定できるだろう。しかし、『サーダナマーラー』に説かれるジャンバラの図像と一致しないところも多い。たとえば、現存している作例はほとんど単独像であり、ほかに配偶のヴァスダーラーを抱く双身像または女尊を隣に伴わせる一対像や、忿怒相のウッチュシュマ・ジャンバラ、八大夜叉を従わせる作例があるが、その数は限られている<sup>1</sup>。そして、経典の中に必ず登場する阿閼如来または宝生如来の化仏については、化仏を頭上あるいは

<sup>1</sup> Bhattacharyya Benoytosh, *The Indian Buddhist Iconography*, New Delhi, 2008, pp.72-75, 113-115, Plate XXVI-c~d, XXXIV-c~e; Saraswati S.K., *Tantrayāna Art: An Album*, pp.LII-LIV, 図版 145-155; Sahai B., *Iconography of Minor Hindu and Buddhist Deities*, pp.223-230; Mitra S.K., *East Indian Bronzes*, pp.90-92.

光背の板に刻む実際の作例はむしろ少数派である。しかも、阿闍と宝生のほかに、他の種類の化仏が登場するのも見られる。サールナートから出土した一例（図 4-2）は、ジャンバラの頭上に登場するのは触地印の阿闍でも宝生でもなく、定印を結ぶ仏である。これは阿弥陀如来であると思われる。また、ラトナギリに発見されたジャンバラの一例（図 4-3）では、頭上の定印化仏の上に、さらに智拳印を結ぶ化仏が見られる。印相から判断してみると、阿弥陀と大日如来である可能性が高い。

ガンダーラやマトゥラーなどで発見されたより早期の作例では、持物にシトロネとマングースの代わりに、酒を盛る杯や、宝または金を入れる袋のほうがよく登場する。ゆえに、必ずジャンバラ像であるとは限らず、パーンチカまたはクベーラとしての可能性も否定できない。マングースは一般にジャンバラを比定する最も重要な要素であると考えられ、ジャンバラの象徴であると言える。これを念頭におきながら現存している作例を見てみると、シトロネとマングースを持つというジャンバラの図像が定着するようになったのは、遅くとも 7 世紀頃以降のことであろう。それ以前の作例は、はたしてジャンバラか、あるいは、ヒンドゥー教の財宝尊のパーンチカまたはクベーラかについては、はっきりとした区別をつけるのはなかなか困難である。およそ 8 世紀から 9、10 世紀にかけては、ジャンバラ像の流行する黄金時期であったらしい。北のナーランダー、西のエローラ石窟や、東海岸のオリッサのラトナギリやウダヤギリ等から、ジャンバラ像が豊富に発見されている。

まず、エローラ石窟にあるジャンバラ像を見ていこう。図 4-4 が示すのは第 12 窟にあるジャンバラ像のひとつである。保存状態があまり良くなく、髪や冠、顔などの表面がだいぶ摩滅しており、彫刻の細部まではっきり判明できない。しかし、冠の中央に、定印を結ぶ化仏を載せているようである。胸に瓔珞を、臂に臂釧や腕釧をつけている。二重蓮華座の上に坐し、左足を組み、右足を踏み下げる。足の下に恐らく小蓮華があったと思われるが、現存していない。右手は右腿の上に置き、果実のようなものを持っており、おそらくシトロネであろう。左手の持物は確認が困難である。掌は上に向けて左ひざの上に置かれ、その中に丸みのある長いものが横たわる。マングースと推測もできるが、明瞭ではない。頭の後ろに逆 U 字形の頭光があり、背景の壁面には彩色の壁画が施されていたが、剥落している。

第 12 窟にはもうひとつのジャンバラ像が見られる。上述した例と同じような姿である一方、鼓腹で、よりどっしりとした身体をしている。右足の踏む小蓮華がまだ残されている。なお、左手に持っているのはマングースでなく、袋のようなものであり、長く下に垂れて、

蓮華座の下にある大きな水瓶の口の中まで落ちる。第 11 窟にもジャンバラが現存している。保存状態は上述した 2 例より良い。肥えた身体で、二重蓮華の上に遊戯坐で坐している。右足が小蓮華を踏む。髪を高く結び、冠をいただくが、化仏は載せていない。耳輪をはじめ、瓔珞、腕釧、足輪まで装身具でしっかり飾られている。なお、胸には瓔珞のほか、花環のようなものもかけている。右手は右膝に置き、果実を持っている。左手は袋をつかんでいる。

以上に述べたエローラ第 11, 12 窟にあるジャンバラ像は、いずれも祠堂の入口の壁に安置されている。そして、その反対側には女尊像が置かれている。頼富本宏氏が「インド現存の財宝系男女尊像」の中で指摘しているように、女尊はターラーで、ジャンバラと一対の像として並ぶのはエローラ石窟の特色の一つであった可能性が高い。

次に見るのはナーランダーのジャンバラ像である。ナーランダーでは多種のジャンバラ像が発見されている。最も多いのは右足を踏み下げ遊戯坐で坐す単独像であるが、立像の単独像や、夜叉のグループを従わせる像（ジャンバラの曼荼羅とも呼ばれる）、ヴァスダーラーを伴わせる一対の像等も現存している<sup>1</sup>。遊戯坐の単独像の場合、水瓶が台座、あるいは光背にしばしば表現されており、時には倒れたように表されることもある。上述したエローラ石窟にある作例とは異なり、小蓮華の代わりに、ジャンバラの踏み下げる足は、倒れた水瓶をしばしば踏むのである。なお、持物として、シトロンとマンゲース、あるいはシトロンと宝の袋の二種の組合が見られる。

インド東部のオリッサ地方にあるラトナギリやウダヤギリなどの遺跡から発見されたジャンバラ像は、個性的な様式を示しているが、図像学的な要素としては最も典型的なジャンバラの姿を示している。

ラトナギリ出土のジャンバラ像（図 4-3）は、左手に宝物を吐くマンゲースを、右手にシトロンを持ち、左足を組み、右足を踏み下げ、二重蓮華座の上に安坐する。大きな耳輪や、胸飾り、臂釧、腕釧、足輪で飾られ、蓮華の花環が膨らんだ腹まで垂れる。目が少しだけ開いており、視線を下に向け、瞑想的である。上述したように、髪を高く結び、中央の上下に二つの化仏が並んでいる。上段は智拳印を、下段は定印を結ぶ。金剛界五仏に比定してみると、大日如来と阿弥陀如来であろう。逆 U 字形の光背に、頭上には小さな傘のようなものが表されている。頭の両側に、小さな飛天が男女一人ずつ配置されており、右側の男性の持物は明瞭ではないが、左側の女性は水瓶を持っている。蓮華座の下段には、

<sup>1</sup> Saraswati S.K., *Tantrayāna Art: An Album*, 図版 147, 150, 151, 152.

右足の右側に水瓶が三つあり、両側には供養者が表現されている。

ラトナギリからは、図 4-3 と非常に似ているジャンバラ像がもう 1 例存在する(図 4-5)。遊戯坐をとる姿から、シトロノと、宝物を吐くマンガースの持物、装身具、蓮華の花環、および蓮華座の下段にあらわれる水瓶まで、ほぼまったく同じである。相違点として、頭上に化仏を載せないことや、下段に水瓶が 5 個、両角に獅子が背合わせに浮彫りされることがあげられる。なお、頭の両側に飛天は登場しない。代わりに、何か別のものが刻されているが、判別できない。

ウダヤギリからも財宝系尊格の像が出土されている(図 4-6)。肩、臂、腹、腿などいずれも膨らみのある肥満した身体をして、財宝神である性格を明瞭に示している。髪を円筒状のように高く結い、宝石で飾る冠をいただき、化仏は確認されない。大きくて目立つ耳輪、胸飾り、臂釧、腕輪、足輪で華麗に荘厳されている。さらに、胸から腹まで垂れる瓔珞であるが、宝珠をつなげて制作されたようであり、花環ではない。その代わりに、逆 U 字形の頭光の左右に、二人の小さな飛天が花環のようなものを両手で持っている。右手が半分損なわれているが、恐らくシトロノの果実を持っていたのであろう。左手は、左脚の上に置き、囊を持つ。囊から宝物が吐き出され、台座の下段にある水瓶の中に落ちている。その隣に、もうひとつの水瓶があり、口から宝石等があふれている。囊のイメージから比定すると、本作品はクベーラである可能性がある。

すでに述べたラトナギリに出土した 2 例と同じく、目を少しだけ開き、視線が下に向くようで、瞑想している姿である。威圧感などまったく感じさせない、豊饒さを伝える造形である。オリッサにおいて、財宝系尊格の図像のひとつの典型を示していると言えよう。

以上に述べた作例より、ジャンバラはおよそ 7 世紀から 11 世紀にかけて、北インドから、東のオリッサや西のエローラまで広く信仰され、盛んに造像されていたことがわかる。現存している作例は、『サーダナマーラー』に説かれるジャンバラの特徴と完全に合致するとは言えないかもしれないが、その記述によく対応している。遊戯坐の単独像が優勢であるが、ほかに、単独立像、一対像、夜叉のグループを従わせる像も制作されていた。なお、サールナートから忿怒相のウッチュシュマ・ジャンバラ像も 1 例発見されている(図 4)。その図像学的特徴として、肥えた身体に、シトロノと宝物を吐くマンガースを持物とするのは、ジャンバラのそなえた最も重要な要素である。頭上に化仏が表現されない傾向はあるが、表現される場合、触地印の阿闍や、定印および智拳印を結ぶ化仏が見られる。台座、あるいはまれに光背において、水瓶がしばしば表現されており、法螺貝や蓮華が表される

こともある<sup>1</sup>。

飛来峰にある第 30 龕の図像をもどってみると、インドで流行していたジャンバラの単独像の流れを受け継いでいることがわかる。ただし、見開いた目や、身体の両側にあらわれる蓮華と水瓶の様子などに関して、ある程度、変容した要素も含まれている。それらを念頭に置き、チベットや西夏の作例を見てみよう。

## 4 チベットや西夏のジャンバラ作例

### 4.1 榆林窟第 15 窟前室北壁の天王壁画

敦煌研究院編『中国石窟 安西榆林窟』の中において、第 15 窟は中唐（およそ 766-835 年）に開窟されたと比定されている。しかし、この時代は、チベットの吐蕃王朝と唐王朝は河西をめぐる戦争を繰り返した時期にあたる。榆林窟の所在する地域、旧称瓜州は戦争の前線であって、大歴 11 年（776 年）に吐蕃の占領するところとなった。そのため、第 15 窟前室に残される唐代の壁画は第 25 窟と同様、実際は吐蕃支配期における造営であったと一般的に考えられている。

第 15 窟前室南・北壁および東壁両側に四天王像が描かれている<sup>2</sup>。その位置から判断すると、北壁にあるの（図 4-7）は北方多聞天であると思われるが、その図像は多聞天の一般的なイメージとことなり、むしろ本章で検討しているジャンバラ、すなわち宝蔵神と図像的な類似を示している。

華麗に装飾されている方形台座に、多聞天が遊戯坐で坐している。左足を下げ、小蓮華に踏む。上半身は裸で、胸飾りや臂釧、腕釧等で荘厳されている。下半身は薄めの裳を着ける。高くて円筒状の髪髻冠をそなえ、逆 U 字形の頭光を有する。丸く見開いた目が、まっすぐに正面を見つめている。右手は太腿に置き、彩色の施されたバットのような形の棒を持っている。左手は同じく太腿の上に置き、マングースと思われる小獣の首をつかんでいる。小獣は細長い体をし、橙色に塗られ、皮の表面に宝石が飾られ、口から緑色の宝石を吐く。

背後には橙色の背もたれが設置されており、頭上には花の満開した華蓋があり、両側に四人の飛天が舞い上がる。

多聞天の左右に二人の脇侍を従わせている。右脇侍は多聞天に向けて立ち、上半身は裸

<sup>1</sup> 森雅秀「パーラ朝の守護尊・護法尊・財宝神の図像的特徴」『名古屋大学古川総合研究資料館報告』No.6, 1990, 図 14, p.97。

<sup>2</sup> 『安西榆林窟』図版 4, 5, 解説 pp.254-255。

で、下半身にはドーティを着ける。宝冠、瓔珞、臂釧、腕釧等で華麗に莊嚴され、さらに、両肘の方にはから連珠がかけられている。左手は皿を持ち、その上には宝石が置かれている。右手で宝珠一個をつまんでいる。左脇侍はほぼ裸で、頭や腰に虎の皮を被っている。右手で宝石一個をつまみ、左手で囊を持っている。

全体的な特徴から見ると、四天王という護法神的性格より、宝石などでさまざまに装飾されているイメージは、財宝との深いかわりを強調するように思われる。ことに、向かい合って描かれている南方天王像と比較すると、その印象が深まる。北壁に対して、南壁の四天王は南方増長天とされている。しっかりと兜と鎧を身に着けており、左腕に弓を掛け、両手で箭を持つ武人のように表現されている。足元では二人の夜叉が天王を背負い、その重さで苦しむように顔をしかめる。増長天の傍らに、もう一人鬼面の夜叉がおり、体中に色の濃淡によって描かれた筋肉や、大きく開いている口から伸ばす長くて鋭い牙がその怖畏さを強調する。右手には箭を大量に入れている箭囊を持つ。

ほかに、第 25 窟にも北方天王壁画が現存しているが<sup>1</sup>、上述した第 15 窟前室にある天王像と異なり、膝より長い鎧を着る吐蕃の武人のように表されている。左手で仏塔を持ち、右手で長い三叉戟を握っている。これは、およそ 8 世紀から 10 世紀頃にかけて、敦煌を中心とした地域に流行していた典型的な多聞天、あるいは毘沙門天の図像である。莫高窟を含め、敦煌石窟において北方多聞天が榆林窟第 15 窟前室北壁に見えるように、棒と小獣を持ち、裸で遊戲坐をとる形式で表現されるのは、この 1 例のみのようである。このような図像があらわれたのは、おそらく吐蕃時期には、インドに由来する財宝系尊格のクベーラやジャンバラの図像がすでに受容されていたためであると推測される。すなわち、榆林窟第 15 窟前室北壁にある多聞天像は、この尊格が財宝を司る性格を有することから、もともとその八大夜叉の一人であったクベーラ、後のジャンバラの図像をある程度吸収した結果である可能性が高い。

#### 4.2 チベットの金銅像のジャンバラ

チベット仏教後伝初期の、確実にジャンバラと比定できる作例は、数例の金銅像しか発見されていない<sup>2</sup>。

<sup>1</sup> 『安西榆林窟』図版 42、解説 p.261。

<sup>2</sup> 『中国藏伝仏教彫塑全集 2 金銅仏上』には、後伝初期のジャンバラ金銅像を 2 例収録、『中国藏伝仏教彫塑全集 6 木彫』には、後伝初期の木彫ジャンバラ像を 1 例収録。現存している 13 世紀以前のジャンバラ作例は多くない、しかも絵画で表現される例はまだ発見されていない。およそ 14 世紀以降、元・明・清において、ジャンバラは金銅像を主として多数制作されるようになった。(頼富本宏「北京首都博物館蔵・中国現存金銅仏群の総合的研究」を参考。) 寺院や宮殿の壁画においてもしばしば表現されるようになった。



『中国藏伝仏教彫塑全集 2 金銅仏上』に収録されている一例であるが（図 4-8）、鼓腹で、右足を踏み下げて遊戯坐で坐す。両手にジャンバラの象徴であるシトロンと宝物を吐くマンガースを持っている。ただし、左手に持っているのはマンガースのはずであるが、造形としてネズミに見える。髪髻冠や、左肩から掛けて腹まで垂れる花環、膝までの長さのドーティ等から、インドのジャンバラ図像とのつながりが明らかであろう。二重蓮華座の上部縁に連珠紋が表現されており、チベットの金銅仏の台座表現に一般的である。台座の下段に 8 つの法螺貝のようなものが並べて浮彫りされており、右足が踏んでいるのも横向きの法螺貝である。

この時期の絵画のジャンバラ像は、筆者の知るかぎり、確認されず、今後の発見に待望しよう。

#### 4.3 寧夏省宏仏塔出土の西夏宝蔵神絵画

1990 年に、寧夏省賀蘭県宏仏塔から、絵画を含め西夏時代の文物が多数出土した<sup>1</sup>。熾盛光仏図、千仏図、護法力士図、阿弥陀如来図等が見られるほかに、宝蔵神も 1 点現存している（図 4-9）。

彩色の絹絵である。保存状態がよくなく、顔の左右のところや、画面の左下がかなり汚れてしまっている。幸いなことに、ほかの部分はまだ識別できる。宝座の上にさらに連珠紋蓮華座が置かれ、本尊はその上に遊戯坐で坐す。右足を踏み下げ、踏むところが汚損しているが、小蓮華または法螺貝と推測される。豊満な身体に短いドーティを着けるだけである。裸の上半身は、胸飾り、臂釧、腕輪等で飾られ、さらに、宝石をつなぐ瓔珞が腹まで垂れている。

右手の持物は汚損のためはっきり見えないが、シトロンの果実であろう。左手を膝に置き、橙色に描かれた細長い体の小獣を持っている。マンガースであろう。その口から宝石を吐く。

顔の左半分は汚れているが、右半分は確認できる。しかめる眉に、目を大きく見開いている。円環状の耳輪をつけている。髪を高く結いあげ、多くの宝石を飾った冠をいただく。化仏は表現されていない。U 字形頭光が濃い色に塗られているのに対して、身光は鮮やかな色で表現されている。

身体の後ろの両側から、蓮華の茎が頭の高さまで伸びる。向かって右側の蓮華ははっきり見えないが、左側の蓮華の上に水瓶が置かれていることは確認できる。これらの点で、

<sup>1</sup> 『西夏仏塔』、『西夏芸術』等書籍において詳しく紹介されている。

本作品は飛来峰にある第 30 龕のジャンバラ像と類似していることがわかる。上述したインドの石刻造像やチベットの金銅像より、ここに表されているジャンバラのイメージは飛来峰第 30 龕のそれにもっとも近い。いうまでもなく、起源はインドに遡ることができるが、飛来峰第 30 龕のジャンバラ像のより直接的な源流は西夏の宝蔵神図に求めることができるだろう。

宏仏塔から出土した本宝蔵神絵画のような西夏のジャンバラ図像が、チベットから伝わってきたものであることは疑いないだろう。しかし、左手の持物であるマングースや両側にある蓮華と水瓶等の細部の表現、および全体的な様相は、前節で挙げたチベットの金銅像に見られる図像とは合致しないのも明らかであろう。ジャンバラがチベットから西夏へ伝わる過程で、伝播手段として金銅像以外のジャンル、たとえば、絵画作品が存在したことも推測されるが、そのような伝播の関係を証明できる作品は現在のところ、発見されていない。

## 5 結び

ジャンバラの漢訳名には、宝蔵神のほかに、布祿金剛、黄布祿、黄財神などがある。飛来峰にある第 30 龕は、ジャンバラが伝統的な漢伝仏教が流布した地域ではじめて登場した作品にあたるかもしれない。その起源は、ヒンドゥー教の財宝尊のパーンチカとクベーラと深くかかわっていて、およそ 7 世紀から登場するようになり、インド密教に特有の財宝尊となる。『サーダナマラー』の中には、ジャンバラ関係の成就法が数多く説かれており、双身相、三面六臂相、単独相、八大夜叉や八夜叉女を伴う曼荼羅相および、忿怒相のウッチュシュマ・ジャンバラ等が知られている。一方、インドで現存している作例は多種多様で、文献の記述と一部対応している。起源地のインドにおいて、ジャンバラが広範に信仰されていたことがわかる。造像作品において、最も流行していた形式は、シトロンとマングースを持ち、遊戯坐の単独像であり、それは、ジャンバラ図像の典型と見なすことができる。

インド密教を全般的に受容したチベット仏教において、ジャンバラ信仰と図像もそのまま受け入れたことは疑いない。さらに、信仰上のつながりが存在するために、当時流行していた多聞天とその図像に影響を及ぼしたことも推測される。主に金銅像として、チベット仏教における後伝期初期に属するジャンバラ像が現存している。

寧夏宏仏塔から宝蔵神の絵画が出土したことから、西夏においてもジャンバラが受容さ

れていたことが明らかになった。しかも、本図は飛来峰第 30 龕のジャンバラ像と最も類似した特徴を有することから、飛来峰第 30 龕は、飛来峰の元代造像と西夏仏教美術とのつながりを示す一例となる。残念ながら、チベットにおける早い時代のジャンバラの作例が十分ではないため、ジャンバラの図像がインドからチベットを経て西夏に至り、さらにそこから杭州の飛来峰に伝わるルートは明瞭であるとは言い難い。今後の発見に期待したい。

飛来峰第 30 龕をはじめりとして、財宝神であるジャンバラ信仰とその図像はその後、およそ 14 世紀から、チベット当地および、元・明・清の宮廷仏教美術を中心に、引き続き受容され、発展していった。中国出版の彩色版本の『五百仏像集：見即獲益』の中に、Nos.300-339 はグループとして財宝尊が収録されている。毘沙門天やジャンバラ、およびジャンバラの配偶神である女尊ヴァスダーラーを中心としている。No.314(104b) (図 4-10) は黄財神と記され、上半身が裸で、下半身に裙を着ける遊戯坐の姿である。右足は白い法螺貝を踏み下げ、右手は上部の尖った果実を、左手は白いネズミを掌に持っている。目を大きく見開き、正面を見ている。白いネズミは、外観や、首がつかまれていない特徴などが、インドおよび、西夏の宝蔵神絵画に見るマングースと比べると一致しないところもあるが、基本的には、飛来峰第 30 龕と同系統の図像にあたると認められる。ほかに、双身の三面六臂相 (No.315(104c)) や、八大夜叉と八夜叉女を伴う曼荼羅相 (No.316(105a))、青身の忿怒相のウッチュシュマ・ジャンバラ (No.317(105b)、黄財神に対して黒財神と一般的に称されている) なども収録されている。さらに、アティーシャの伝と言われる「五財神」の図像 (No.318(105c)) も見られ、龍に乗る白身の財神を主尊として、周りに左上から順に黄身、赤身、緑身、青身の四人の財神を伴わせている。これは、おそらく金剛界五仏に対応させて発展した図像であろう。

現在、故宮の梵華樓六室に所蔵されている清の乾隆年間に制作された金銅像の中に、黄布祿金剛 2 例、黒布祿金剛 1 例、三面六臂布祿金剛 1 例が確認される。蓮華座の一番下に尊格名が刻され、「黄布祿金剛」(図 4-11) と明記されているのは、上部の尖った果実と、ネズミを持ち、横たわる法螺貝を右足で踏み下げ、法螺貝の下にさらに水瓶が表現されている。この作品はは上述した『五百仏像集』の中に収録されている黄財神の図像と類似した様式を示し、飛来峰第 30 龕と同系統のジャンバラ単独像と見なすことができる。このほかに、傘幢を持ったクベーラを踏む「黒布祿金剛」(図 4-12) や、三面六臂で二人の夜叉を踏む「六臂布祿金剛」等が現存している。その図像学はやはり『サーダナマラー』に説かれる忿怒相のウッチュシュマ・ジャンバラや、三面六臂相等に遡ることができる。

大型石刻のジャンバラ像は、本稿で検討した飛来峰第 30 龕の一例のみのようである。この作品はインド後期密教に起源を遡ることができ、直接には西夏仏教美術とのかかわりを示している。さらに、後世の明清の宮廷におけるチベット仏教の受容や展開ともつながりが認められ、中国における展開や変容を考察するために非常に貴重な作例である。

## 第五章 第 75 龕の多聞天像

### 1 はじめに

多聞天はもともと四天王の一員であり、梵語 *Vaiśravaṇa* からの意識と考えられている。*Vaiśravaṇa* の音訳としては「毘沙門天」が知られている。漢訳經典の中では、北涼の曇無讖が訳出した『金光明經』「四天王品」の冒頭に「爾時毘沙門天王，提頭賴吒天王，毘留勒叉天王，毘留博叉天王」とあるように、「毘沙門天」として訳されているのに対して、唐の義浄が訳した『金光明最勝王經』「四天王觀察人天品」の冒頭には、「爾時多聞天王，持国天王，增長天王，廣目天王」とあり、「多聞」として表記されている。このように、「多聞天」は毘沙門天の異称で、両者は同一の尊格であると思われるが、最近の研究ではそれは誤ったのであると指摘されている。田辺勝美氏は著書『毘沙門天像の起源』「第 10 章多聞天という名称に関する一考察」<sup>1</sup>において、「…筆者は、毘沙門天 *Vaiśravaṇa* の原義、本質は「多聞天」ではなく、「多富天」ないし「多財天」「多祥天」と訳出されるべきものであったと結論したい。…多聞天という漢訳は文法的には正しくとも、*Vaiśravaṇa* の真の原義ではなかったことが判明した…」と述べている。名称の翻訳の方面から「多聞」という名称は毘沙門天の原語 *Vaiśravaṇa* に対する誤訳とでも言えると主張した。しかし、多聞天と毘沙門天は信仰の内容からも図像の特徴からも相違しているのが確かである一方、両者は信仰や図像などにおいて深くかかわっているのも事実である。多聞天は毘沙門天から影響を密接に受けたと考えられる。ただし、ここでは、両者の区別に関して論じない。同じ四天王の北方天王である *Vaiśravaṇa* に起源を持つものとして、多聞天と毘沙門天という名称に区別せずに論を進みたい。

およそ 7, 8 世紀から、毘沙門天（多聞天）は四天王から独立し、唐や、ホータン、チベット（吐蕃期）等において主尊として独自の信仰を大いに集め、壁画から彫刻、版画まで豊富で多様な美術作品が残されている。中国における初期の作例としては、8-9 世紀頃の絵画や敦煌石窟の唐の壁画が主としてあげられる。三叉戟と宝塔を持つ立像というのは、典型的な漢伝仏教の毘沙門天図像として認められる。吐蕃時期においても、このような毘沙門天の図像が受容されたことは先行研究においても論じられている。しかし、現存する西夏の多聞天絵画から、12 世紀ごろまで、これとは異なる多聞天図像があらわれるようになったことが確認できる。それはすなわち、傘幢や吐宝鼠を持ち、獅子に騎乗するイメージの多聞天図像である。

<sup>1</sup> 田辺勝美『毘沙門天像の起源』「第 10 章多聞天という名称に関する一考察」、山喜房書林、2006、pp.157-175。

浙江省杭州飛来峰石窟にある第 75 龕多聞天騎獅像は、従来の漢伝仏教における毘沙門天図像では捉えられず、西夏に流行していた多聞天図像ときわめて類似し、12, 13 世紀頃にチベット仏教に流行していた多聞天図像の範疇に帰せられる一例である。本章では、飛来峰第 75 龕多聞天像と西夏仏教美術とのつながりを確認するとともに、このような新たな多聞天図像が成立した要因に関して、宝蔵神（ジャンバラ, Jambhala）図像とのかかわりから推論を試みる。

## 2 杭州飛来峰石窟にある元代第 75 龕多聞天騎獅造像

飛来峰石窟第 75 龕（図 2-44-1）は冷泉溪南側の岩壁にあり、溪水を跨る石橋に向けている。造像題記が現存している。

「大元國大功德主資政大夫行宣政院使楊謹發誠心捐捨淨財命工鑄造多聞天聖像一尊端為祝延皇帝萬歲國泰民安法輪常轉四恩總報三有遍格法界衆生齊成佛道者至元壬辰二十九年七月仲秋吉日建」（『兩浙金石志』卷十四より）

元の至二十九年七月、すなわち紀元 1292 年秋に作られた一龕である。題記にいう本龕の施主である「大功德主資政大夫行宣政院使楊」については、一般的に楊璉真伽とされているが、その息子の楊暗普である可能性もあるとする研究もある<sup>1</sup>。

現在、龕を囲み石亭が建てられている。横額に「多寶天王」と、左右の石柱に「秉教統領諸天大千世界，以寶普施衆地不二法門」と題されている。後補である。

主尊の多聞天<sup>2</sup>は目を丸く見開き、勇ましい体をしている堂々たる偉丈夫である。獅子に跨り、鎧を身に着けている。上半身は条帛をまとい、両側に舞い上がっている。三面からなる宝冠の中央に、化仏が飾られている。表面がかなり磨滅しているが、定印である可能性が高い。宝冠の後ろには、ドーム状の肉髻が見られ、高くそびえている。これは、耳につけられている大きな円形優鉢羅華耳輪と同じく飛来峰にある元代造像に同一した彫刻的特徴に数えられる。光背に無地円形頭光がある。

左手は腰のところで小獣の首を掴み、小獣の様子は第 30 龕宝蔵神が持っているマングースと同じような細長い身体をしている。口から宝を吐いていると推測されるが、残念なことに、首の部がかなり磨滅してしまっていて、はっきりと判別できない状態である。右手を胸に挙げ、腕より先が損なわれているが、傘幢の竿が残されているので、それを握っている

<sup>1</sup> 中国美術学院 2012 年博士論文、朱晨「中国龕窟造像史上最後の光亮——杭州飛来峰元代造像研究」、pp.43-44。

<sup>2</sup> 以下、第 75 龕の多聞天と獅子の様子に関する記述は本論文の第二章において既出。

しぐさであるに違いない。

上半身に着ている鎧の外側に、胸と腹の境のところで帯を巻きつけ、余った端を帯に挟んでいる。鎧の表面もかなり摩滅しているが、脇の部分の模様はまだうかがえる。無数の「人」字形が重ねた模様をして、飛来峰第 35 龕にある韋駄天（図 3-2-2）が着ている鎧と非常に似た様式である。これは、上述の三面からなる宝冠と同じく、漢伝仏教に流行していた武人形天王像に現われる鎧と兜の様式を継承するものと認められる。

獅子（図 2-44-2）は四つの小蓮華を踏み、身体を前肢より正面へひねてまっすぐに前を見た威風堂々とした様子である。飛び出すかの勢いが感じられ、非常に優れた表現力がうかがわれる。主尊の多聞天のまとう条帛が獅子の臀から垂れ、その躍動感をよりいっそう引き立てている。主尊と同じく目が見開き、口を大きく開き、舌も表現されている。正面から見ると、まるで吼えているようにも感じられ、活発で生き生きとしている。首に鎖が飾られ、三つの鈴がぶら下がる。首のたてがみが巻いた蔓草紋のように表現されている。尻尾が上へまっすぐに伸び、いくつかたてがみに見るような蔓草紋の模様が飾りつけられている。

飛来峰石窟における元代造像は、漢伝仏教系とチベット仏教系の尊格の両者を有することを特徴とする。多聞天は両系統においてともに流行を見せるが、本像にあらわれる傘幢と吐宝獣を持ち、獅子に騎乗するという図像学は、チベット仏教造像に属するイメージであると考えられている。しかし、チベット仏教の後伝初期の多聞天像が少ないため、本作品にあらわれる図像の由来を考察することは困難であるが、幸いなことに、黒水城から出土した文物の中に、西夏時代と比定される多聞天図が数点現存しており、チベット仏教造像系統に属する多聞天の図像学的展開を考察するの手助けとなる。

### 3 唐以来の毘沙門天図像と西夏の多聞天絵画

#### 3.1 漢訳經典に説かれる毘沙門天と唐以来の毘沙門天図像

毘沙門天という名は漢訳經典における音訳で、梵文原語は *Vaiśravaṇa* である。意識として、唐の義浄が訳出した『金光明最勝王経』「四天王品」には「多聞天王」、金剛智が訳出した『吽迦陀野儀軌』には「多聞宝蔵」、不空が訳出した『北方毘沙門多聞宝蔵天王神妙陀羅尼別行儀軌』には「毘沙門多聞宝蔵天王」等が見られる。なお、チベット仏教において *rnam thos sras* または *rnam thos kyi bu* と呼ばれ、「多聞子」を意味する。

毘沙門天はもともと四天王の一員の北方天王であり、古く『長阿含経』第二十四「天王

品」において説かれる。四天王を説く経典として、ほかに『金光明経』や『金光明最勝王経』の「四天王品」が主としてあげられる。およそ8世紀前半に、不空が密教経典を多量訳出し、その中には毘沙門天を主尊とする経典や儀軌も多く含まれる。四天王から独立し、独自の信仰を大いに集めていたのは北方天王の毘沙門天のみである。8世紀頃から、ホータンや吐蕃および、敦煌を中心とした地域で隆盛を迎えていた。

不空が訳した『毘沙門天王経』では、冒頭に「爾時毘沙門天王，在於佛前合掌，曰佛言世尊，我為未來諸有情等利益安樂，豐饒財宝，護持国界故，説自真言。」とあるように、毘沙門天の功德として、守護神，財宝をもたらすこと，鎮護国家などが主としてあげられる。その後の文において，毘沙門天が信者に財宝を賜う性格が中心に説かれる。

不空が訳出した毘沙門天経典は，上述した『毘沙門天王経』のほかに，『北方毘沙門天王隨軍護法儀軌』，『北方毘沙門天王隨軍護法真言』，『毘沙門儀軌』，『北方毘沙門多聞宝蔵天王神妙陀羅尼別行儀軌』などがある。『隨軍護法儀軌』の冒頭に，

「爾時那吒太子，手捧戟，以惡眼見四方白佛言，我是北方天王吠室羅摩那闍第三王子其第二之孫，…我護持佛法，欲摂縛惡人或起不善之心，我昼夜守護国王大臣及百官僚，相與殺害打陵，如是之輩者，我等那吒以金剛杖刺其眼及其心，…」

とあるように，毘沙門天の孫輩の語を託して，仏法を守護する以外に，国王や百官を守護するなど現世利益を説く。特に最後に，「昔五国大乱，有八個月経月行多法遂無法驗，行此法降伏五国五萬軍自平安故，是名隨軍護法」おいう一節があるように，軍隊，あるいは戦争に対する影響力を説く。『隨軍護法真言』においても，もっぱら毘沙門天が鎮護国家の功德を説くものである。その中に，毘沙門天のイメージに関して，以下のように述べるものがある。

「於白氎（＝疊）上画一毘沙門神，七寶莊嚴衣甲，左手執戟稍，右手托腰上，其神脚下作二夜叉鬼，身並作黒色，其毘沙門面，作甚可畏形惡眼視一切鬼神勢，其塔奉釈迦牟尼佛，教汝若領天兵守界擁護国土，…」

漢伝仏教における着甲冑，持戟，托宝塔，夜叉鬼を踏む毘沙門天の図像は，ここに根拠を求められるだろう。なお，般若斫羯囉が訳出した『摩訶吠室囉末那野提婆喝囉闍陀羅尼儀軌』画像品第一では，同じようなことが訳されている。

「…画天王，身著七寶金剛莊嚴甲冑，其左手執三叉戟，右手托腰又一本手捧塔，其脚下踏三夜叉鬼，中央名地天，亦名歡喜天，左邊名尼藍婆，右邊名毘藍婆，其天王面作可畏，猛形怒目滿開，其右邊画五太子及兩部夜叉羅刹眷属，左邊画五行道天女及妻等



眷属。」

京都の教王護国寺には、唐の9世紀頃の木造兜跋毘沙門天立像が現存している(図5-1)。脛まで長さの甲冑を身に着け、頭上に高く、三面からなる宝冠をいただく。甲冑の表面には「人」字形模様が積み重なっている。右手に三叉戟を持ち、左手の掌を上に向け、持物は失われているが、当初は、宝塔をかかっていたことが想定される。足の下に三人の人物を踏んでいる。両側にあるのは、鬼面の夜叉で、尼藍婆と毘藍婆にあたる。中央にあるのは女性の上半身であり、上述した経典にいう「地天」あるいは「歓喜天」にあたられる。中国四川省の石窟造像には、同じような毘沙門天像が数例確認できる。唐の10世紀作と比定される樂山市夾江千仏崖第159号龕にある毘沙門天像<sup>1</sup>は、右手が体の横で拳を握り、持物は失われているが、三叉戟であっただろう。左手は方形のものを持つしぐさであり、その方形のものは宝塔の基壇であると思われる。甲冑の様式は前述の教王護国寺所蔵の毘沙門天像と異なっているが、高くそびえて、三面からなる宝冠はやはり同系統のものである。足元に三人の半身像が見られる。両側にあるのは鬼面で、中央にあるのは普通の人間のようなイメージである。経典の中に説かれる地天(歓喜天)、尼藍婆と毘藍婆の三人にあたられる。ほかに、資中重龍山石窟や大足石窟にも、類似した毘沙門天立像(図5-2)が現存している。彫刻以外に、絵画や敦煌石窟にある壁画にも、このタイプの毘沙門天の図像が数的に最も多いことから、9-10世紀頃では、鎧を着け三叉戟と仏塔を持ち、堂々と立つイメージは毘沙門天の最も典型的な図像であると推論される。

『毘沙門儀軌』において、毘沙門天が国家を鎮護する伝説を詳細に記載している。

「北方大毘沙門天王，唐天寶元戴壬午歲，大石康五国圍安西城，其年二月十一日，有表請兵救援，聖人告一行禪師曰，和尚，安西被大石康□□□□□国圍城，有表請兵，安西去京一萬二千里，兵程八箇月然到其安西。即無朕之。所有。一行曰陛下何不請北方毘沙門天王神兵應援。聖人云朕如何請得，一行曰喚取胡僧大廣智即請得。有勅喚得大廣智到内云，聖人所喚臣僧者，豈不緣安西城被五国圍城，聖人云是，大廣智曰，陛下執香炉入道場，與陛下請北方天王神兵救。急入道場請，真言未二七遍，聖人忽見有神人二三百人，帶甲於道場前立，聖人問僧曰此是何人，大廣智曰，此是北方毘沙門天王第二子独健，領天兵救援安西故来辞。聖人設食爇遣。至其年四月日，安西表到云，去二月十一日已後午前，去城東北三十里，有雲霧斗闇，霧中有人，身長一丈，約三五百人盡著金甲，至酉後鼓角大鳴，聲震三百里，地動山崩，停住三日，五国大懼，盡退

<sup>1</sup> 『世界美術大全集 東洋編5 五代・北宋・遼・西夏』挿図135, p.175。

軍，抽兵諸營墜中。並是金鼠咬弓弩絃，及器械損斷盡不堪用，有老弱去不得者，臣所管兵欲損之，空中云，放去不須殺。尋聲反顧城北門樓上有大光明，毘沙門天王見身於樓上，其天王神様，謹隨表進上者。…」

すなわち、唐の天寶年間、安西が大石康五国に攻められ、帝が胡僧（西域、あるいはチベットから来た僧）大廣智に尋ね、道場を設け、毘沙門天王神兵を請して安西を救援させたことを述べた。このことは、もちろん鎮護国家のイメージに基づくと思われるが、さらに、毘沙門天がまるで「戦神」のように崇められていた事情を説いている。

『宋高僧伝』巻一「不空」の条において類似の内容が記されている。注意すべきなのは、最後に「帝覽奏謝空（不空），因勅諸道城樓置天王像（毘沙門天王像），此其始也。」と述べられていることである。当時、毘沙門天は鎮護国家の守護神である以上に、敵軍を打ち負かし勝利を約束する「戦神」として大いに信仰され、城楼において毘沙門天を祀る状況を示す。党燕妮や張永安等による敦煌文書に関する研究<sup>1</sup>によって、敦煌においても、城楼に毘沙門天像を描く、あるいは毘沙門天を祀る天王堂、または天王堂寺を建立することが行われていたことがわかる。さらに、民間においても、毘沙門天を主尊とする「賽天王」という祭りが盛んに行われていたことも明らかになった。

『毘沙門儀軌』の最後に、八大天王の名が示されている。「摩尼跋陀羅，布嚕嚩跋陀羅，半只迦，娑多祁里，醯摩嚩多，毘灑迦，阿陀嚩迦，半灑攞」とあるが、名前が意識されているだけで、詳しい記述が見られない。実は、漢訳の毘沙門天関連經典の中では、毘沙門天とその眷属の八大夜叉を詳しく説くものはない。

唐五代宋では一貫して壁画から彫刻や版画まで豊富で多様な毘沙門天に関する美術作品が残されている。基本的に、經典に基づく着甲冑，持戟，托宝塔，夜叉鬼を踏むイメージは最も典型的な毘沙門天図像として認められる。そのような図像の背後にある信仰は主に鎮護国家，戦神的性格を強調するものである。それと違って、「行道天王図」と呼ばれる作品がある。大英博物館所蔵の、唐の9世紀頃の「行道天王図」（図5-3）<sup>2</sup>では、主尊である毘沙門天は上述の作例と同じく甲冑を着け，武器の三叉戟と宝塔を持っているが，正面を向いて立つのではなく，側面に向いて歩き出そうとする様子である。そして，単独像ではなく，毘沙門天の傍らに天部と夜叉の眷属9人を伴わせている。さらに，彼らは供物あるいは棒，剣などの武器を手に持ち，一番後ろの夜叉は鮮やかな旗を挙げている。これより

<sup>1</sup> 党燕妮「毘沙門天王信仰在敦煌の流伝」。張永安「敦煌毘沙門天王図像及其信仰概述」。

<sup>2</sup> ロデリック・ウィットフィールド編集『西域美術 大英博物館スタイン・コレクション 敦煌絵画Ⅱ』講談社，1982，原色図版16，解説p.318-320。

時代が少し遅れ、五代の 10 世紀中頃と推定されている「行道天王図」(図 5-4)<sup>1</sup>では、主尊の毘沙門天は甲冑を着け、白馬に騎乗するように描かれている。持物の三叉戟と仏塔は現れない。その傍らにいる眷属たちは 13 人に増えた。後世に現われる多聞天と八大馬王の図像はこのような「行道天王図」から影響を受けたと考えられる。

いっぽう、チベットの場合、13 世紀以前の四天王、または毘沙門天の作例が少ない、敦煌石窟莫高窟や榆林窟にある壁画以外にほとんど現存しない。莫高窟第 154 窟(図 5-5)、榆林窟第 15, 25 窟等を代表として、9~10 世紀頃まで、吐蕃時期の制作と推定されている毘沙門天図像は、着甲冑、持戟、托宝塔といったイメージに留まり、まだ飛來峰第 75 龕の持傘幢、持吐宝獸、獅子に騎乗するイメージまで発展していなかったことがわかる。後者はおそらく 11 世紀から 12 世紀にかけての期間に現われ、広がっていくと推定される。そして、その時期の作例として、チベットからではなく、黒水城から出土された西夏時代の多聞天絵画があげられる。

### 3.2 西夏の多聞天信仰と作例

現在、ロシアに所蔵されている黒水城出土の西夏時代の文物の中に、多聞天図が多数見られる。護法四天王の一人として、如来や菩薩の傍らに侍する図像もあるし、主尊として単独に描かれる図像もある。なお、漢伝仏教系の着甲冑、持戟、托宝塔というイメージも見られるし、それと異なり、持傘幢、持吐宝獸、騎獅のイメージも見られる。非常に豊富な多聞天の図像を示す。およそ 12~13 世紀におけるチベット仏教の多聞天図像は典型的な漢伝仏教系の着甲冑、持戟、托宝塔というイメージから、飛來峰第 75 龕を代表とする持傘幢・吐宝獸・騎獅の多聞天図像へ変容する過程を考察するための重要な作例を残している。

エルミタージュ美術館に所蔵されている、番号 X2382 の多聞天と八大馬王曼荼羅図(図 5-6)<sup>2</sup>は黒水城から出土した西夏時代の多聞天の絵画のひとつである。主尊である多聞天の図像は飛來峰第 75 龕の多聞天と非常に似ている様式をしている。画面の中央に描かれ、黄色身で、青身の獅子に跨る。黄色宝冠をいただき、鎧を身に着けている。宝冠の様子は、従来の漢伝仏教系の毘沙門天図像に見るものと同系統であると思われる。条帛をまとい、体の両側で舞い上がっている。右手を胸に挙げ、傘幢の竿を持つ。左手は腰のところで、

<sup>1</sup> ロデリック・ウィットフィールド編集『西域美術 大英博物館スタイン・コレクション 敦煌絵画Ⅱ』講談社、1982、原色図版 15,解説 p.318。

<sup>2</sup> 陳育寧、湯曉芳編『西夏芸術史』上海三聯書店、図版 2.52, p.97。謝繼勝『西夏藏伝絵画：黒水城出土西夏唐卡研究』河北教育出版社、2002、図版 62, pp.145-153。

肌や宝冠の色よりやや濃い褐色の小獣の首をしっかりとつかんでいる。小獣は口から白色の宝珠を吐いている。飛来峰第 75 龕多聞天像と、同一系統の図像であることは疑いないだろう。特に、獅子の表現であるが、青身にたてがみと尻尾が緑色で描かれている。たてがみと尻尾の毛先のところに、蔓草紋のような巻いた模様が表現されており、飛来峰第 75 龕の獅子像に見るたてがみと尻尾の表現と驚くほど似ている。なお、獅子の首をややひねって威風堂々と立っている姿も、やはり第 75 龕の獅子像と非常に似た雰囲気が伝わっている。このように、13 世紀末頃に遡るチベットにおける同類図像が現存していないことに対して、表現上の多くの類似点が西夏の作品に認められることから、飛来峰第 75 龕の多聞天像と西夏に流行していた多聞天図像とが密接にかかわっていることはたしかであろう。

本図は単独像でなく、主尊多聞天の周りに、眷属が多勢描かれている。まず、主尊を囲んでいるのは白馬に騎乗する八人の夜叉であり、八大馬王とも呼ばれる。右手の持物はそれぞれ異なるが、いずれも左手は吐宝獸を持っている。頭光や身体の色も異なっている。多聞天の頭上に位置するのは、白身のマーニバドラ (Mānibhadra) であり、それから時計回りの順に、緑身のパーンチカ (Pāñcika)、青身のクベーラ (Kubera)、白身のムリドゥクンダリン (Mrḍukuṇḍalin)、黄身のプールナバドラ (Pūrṇabhadra)、茶色身のサンジャヤ (Sañjaya)、褐色身のジャンバラ (Jambhala)、青身のアータヴァカ (Āṭavaka) がある。彼らの周りにさらに侍従がいる。画面の一番上の中央に、濃い青色の身体をし、獣皮の短裙をつけている忿怒尊が表現されている。左手は胸に縋索を持ち、右手を挙げ、金剛杵を持つ。足元に白身の象頭人身ものを踏んでいる。後ろに赤色の逆 U 字形の身光がある。チベット仏教の大黒天であると思われる。

本図にあらわれる多聞天と八大馬王との図像は、漢訳經典では典拠をなかなか見出せない。上述したように、『毘沙門儀軌』の最後に、八大天王の名前を、「摩尼跋陀羅，布嚕娜跋陀羅，半只迦，娑多祁里，醯摩嚩多，毘灑迦，阿陀嚩迦，半灑攞」と意識されているだけで、詳しい記述が見られないが、『俄藏敦煌文献』の中に収録されている西夏時期の『多聞天陀羅尼儀軌』『多聞天施食儀軌』<sup>1</sup>において、以下のようなより詳細な記述が発見された。チベット語經典から訳されたものであると思われる。

「…当尊天王黄色，一面二臂，右手執七宝幢，左手鼠狼袋，乘七獅子，請在蓮花心中。

八施碍各乘白馬，住八葉上：東面梭捺（施碍），黄色，右手執宝珠。南面円満施碍，赤黄色，右手執浄瓶。西面宝珠施碍，白色，右手火焰珠。北面馬主施碍，黑色。右手執

<sup>1</sup> 陳瑋「西夏天王信仰研究」『西夏学』第 9 輯，2013，p.199。

鉤。東南角尽知施碍，赤色，右手執刀。西南角參巴拔你施碍，青黑色，右手執槍。西北角五尖施碍，黃白色，右手執宝樓。東北角啣弥布怛里施碍，白色，右手執傍牌。八施碍左手尽執鼠狼袋，吐七宝，乘白馬，各随侍從，每一億，各執種種器械。…」

主尊の多聞天に関して、「黄色，一面二臂，右手執七宝幢，左手鼠狼袋，乘七獅子」のイメージは本作品の多聞天図と似ているが，八大馬王に関しては，訳名がわかりにくく，位置や，身色と持物などにおいて必ずしも一致しない。

東千仏洞第 5 窟後室甬道にも，毘沙門天王と八大馬王のマンダラが 1 点現存している。持物や身色にして上図と多少相違しているが，八馬王に対応する方位が確認できる。北はクベーラ (Kubera, 漢訳金毘羅)，西北はパーンチカ (Pāñcika, 漢訳般支迦，または五娛夜叉)，西はマーニバドラ (Mānibhadra, 漢訳宝賢，または善宝)，西南はアータヴァカ (Āṭavaka, 漢訳阿咤縛迦)，南はプールナバドラ (Pūrṇabhadra, 漢訳満賢)，東南はサンジャヤ (Sañjaya, 漢訳散支夜叉)，東はジャンバラ (Jambhala, 漢訳宝蔵神)，東北はムリドゥクンダリン (Mr̥dukuṇḍalin, 漢訳妙聚夜叉) である。

ほかに，エルミタージュ美術館には毘沙門天王と八大馬王の曼荼羅図がもう 1 点現存しているという<sup>1</sup>。これはチベット仏教において発展した図像で，およそ 13 世紀後半に，モンゴル族が統一国家を建立したことを背景に，漢伝仏教の地域にも伝わった。飛来峰第 75 龕の多聞天像は，それよりも早い作例として見られる。その後，元の 14 世紀から明・清まで一貫して継承されてきた。故宮梵華樓には，清の乾隆年間に制作された多聞天と八大馬王壁画が現存している。主尊の多聞天とその眷属の八大馬王が左手に持っているのは，上述した黒水城出土の多聞天図にあるような黄身の吐宝獣のイメージでなく，灰色の鼠である。しかも，各尊格がその首をつかんでいるのではなく，掌に托しているしぐさをとっている。これも，後世におけるもうひとつの変化として捉えられよう。

西夏時代の多聞天図によって，持傘幢，持吐宝獣，騎獅という典型的なチベット仏教系の多聞天図像の成立時期が，12 世紀まで遡ることとなった。しかし，このような図像が成立する原因やきっかけに関しては多くが未解決である。

謝繼勝は「榆林窟第 15 窟天王像与吐蕃天王図像」において，毘沙門天の持物で，宝塔の代わりに鼠が登場するのは主にホータンに「神鼠」信仰が流行していたことの影響を受けたと述べている。筆者は，持物に吐宝獣があらわれたことについて，インド後期密教から受容された宝蔵神，すなわちジャンバラの図像から影響を受けて，両者の図像に融合が発

<sup>1</sup> 謝繼勝『西夏藏伝絵画：黒水城出土西夏唐卡研究』河北教育出版社，2002，p.153。

生した可能性も少なくないと考えている。

#### 4 チベット仏教系多聞天図像の変容におけるジャンバラ図像の影響について

毘沙門天とジャンバラが深くかかわっているのは、それらを説く經典からも知られる。前述に述べたように、チベットに成立した多聞天儀軌では、ジャンバラ（宝蔵神）は多聞天を従う八大馬王の一人であり、東方に位置する。

宋の11世紀頃に、法天が訳出した宝蔵神（ジャンバラ）の二部經典『仏説宝蔵神大明曼荼羅儀軌經』と『仏説聖宝蔵神儀軌經』では、宝蔵神とその眷属の八大夜叉に関する記述が見られるが、詳しくはない。『宝蔵神大明曼荼羅儀軌經』において、「此八眷属夜叉王東方満賢南方多聞、西方獲財北方寶賢等真言」と、『聖宝蔵神儀軌經』では「於曼荼羅中心安宝蔵神、…東方安置夜叉王、東南隅名摩尼光、南方名寶光、西南隅名水光、西方名彌囉羯囉口、西北隅名伊舍那天、北方名寶賢、此為大宝蔵神眷属」とあるように、それぞれ四名と七名としか訳出されていない。その中、「南方多聞」の名があらわれている。そして、『サーダナマラー』の中に収録されるジャンバラ関係の成就法を見ると、毘沙門天 (Vaiśravaṇa) が確かにジャンバラの八大夜叉眷属のグループの中に存在する。

このように、毘沙門天とジャンバラは互いに相手の眷属に位置することが明らかである。さらに、両者の眷属グループを比較すると、『毘沙門儀軌』に出る摩尼跋陀羅 (Māṇibhadra, 宝賢) と布嚕娜跋陀羅 (Pūrṇabhadra, 満賢) は、両方に登場することがわかる。

なお、『宝蔵神大明曼荼羅儀軌經』の中に、宝蔵神が獅子座の上に結跏趺坐すると説くが、インドのジャンバラ像はほぼ全部遊戯坐であるし、獅子二頭を台座の両隅に背中あわせて跪くように表現する作例が現存しているが、獅子の上に結跏趺坐、あるいは獅子に騎乗する作例は見られない。逆に、チベット仏教では、特に13～14世紀以後、多聞天を単独に表現する場合、獅子に跨るイメージは一般的である。

『金光明最勝王經』「四天王觀察人天品」は、前半は四天王の功德と供養法を説くが、後半は多聞天自身の功德と儀軌を説く。「如意宝珠陀羅尼法」や「如意末尼宝心神呪」という多聞天の陀羅尼が梵語の音読みとして記されている。多聞天の図像に関しては言及されていないが、財宝をもたらす性格を有することが強調されている。このような財宝をもたらす性格を表現する早い時期の作例として、榆林窟第15窟前室北側にある吐蕃統治期と思わ

れる天王壁画（図 4-7）があげられる<sup>1</sup>。本図は、位置から、その反対側の壁画にある天王像と合わせて判断すると、北方天王の毘沙門天として比定されるが、当時、流行していた着甲冑、持三叉戟、托宝塔、立像の一般的な毘沙門天図像とは相当異なっている。まず、立像でなく、豪華な台座の上に左脚を踏み下げる遊戯坐の姿である。そして、持物に三叉戟と宝塔が見られず、右手は彩色の模様で荘厳される棒を持ち、左手は細長い身体で橙色に描かれる小獣の首をつかんでいる。小獣の口から緑色の宝珠が落ちてくる。身体の表面も宝珠で飾っている。このようなイメージは、当時、主に鎮護国家の守護神として流行していた毘沙門天のものではなく、むしろ、財宝神的性格が読みとれる。両側に立つ脇侍二人も、手に持っているのは宝珠や宝珠を載せる皿、あるいは宝物を入れる獣皮袋であることから、本図は、財宝神として描かれていることがわかる。上半身が裸で、遊戯坐の姿や、手に持っている宝物を吐く小獣のイメージまで、毘沙門天より宝蔵神であるジャンバラの図像学に近いであろう。財宝神の性格を強調するために、このようなジャンバラの図像を借りて毘沙門天を表現していると解釈してよいであろう。

大英博物館には毘沙門天と乾闥婆の断片が収蔵されている（図 5-7-1, 2）<sup>2</sup>。主尊である毘沙門天は右半分のみが残されているが、甲冑を着け、右手で三叉戟を持ち、立っていることは確認できる。失われている左手は仏塔を持っている可能性が高い。右脇侍として表されている人物は、虎皮を頭からかけており、裸足で立つ。左手は宝珠のようなものを掌に持ち、右手は細長い身体の小獣の首をつかんでいる。前述の榆林窟第 15 窟前室北側の天王壁画に現れる左脇侍に酷似している<sup>3</sup>。榆林窟の作例は手に持っているのは小獣でなく、獣皮で作られら囊であることのみが相違している。本作品は毘沙門天の護法や鎮護国家のイメージよりも、財宝神としての性格を強調するようになる作品と思われる。三叉戟と仏塔を持ち、堂々と立つ武人のように表現される毘沙門天の図像から、財宝を象徴する吐宝獣を持つように変わっていくのは、財宝的性格を強調する願望が重要な役割を果たしていると推定される。さらに、この過程において、もともと毘沙門天と互いにかかわりのある宝蔵神（ジャンバラ）の図像が、財宝神的性格を表現する場合の毘沙門天図像に影響を及ぼしたと理解されるだろう。

毘沙門天（多聞天）の持物に吐宝獣があらわれることを、ホータンの「神鼠」信仰と関

<sup>1</sup> 榆林窟第 15 窟前室北側にある天王壁画に関して、第四章においても言及されている。

<sup>2</sup> ロデリック・ウィットフィールド編集『西域美術 大英博物館スタイン・コレクション 敦煌絵画Ⅰ』講談社、1982、単色図版 Fig.111、前掲書と同シリーズ『Ⅱ』、原色図版 84、解説 p.353。

<sup>3</sup> このゆえに、本毘沙門天と乾闥婆の断片は榆林窟第 15 窟前室北側にある天王壁画と同時期の 8 世紀中頃の作品であると推定されている。

係づける考え方もある。ホータンの「神鼠」信仰というのは、玄奘『大唐西域記』卷十二「瞿薩旦那国」（＝ホータン）に関する記述に見られ、神鼠が国王を助けて、敵軍を退ける伝説に基づくものである。つまり、毘沙門天の鎮護国家、「戦神」というイメージとある程度で重なっているのである。しかし、たとえそれをきっかけに鼠のイメージが宝塔に代わって毘沙門天の図像に登場するようになったことが関係するとしても、実際に制作された作例の宝を吐く小獣について、「神鼠」の戦神的イメージだけによって解釈することはむずかしいであろう。

飛来峰第 75 龕の多聞天像よりやや遅れて制作されたシャル寺にある壁画の中に、多聞天が数箇所描かれている。その中には、ほとんど第 75 龕と同じく、獅子に乗り、宝冠や鎧を身に着け、右手に傘幢を持ち、左手が吐宝獣の首をつかんでいるように表現されている作例（図 5-8）も見られるが、別の形式も見られる。北無量宮殿南壁西側にある多聞子と八大馬王マンダラは、主尊の多聞天は、上半身が裸で、三葉冠、耳輪、胸飾り、瓔珞、臂釧、腕釧などで飾られ、右手に傘幢を持ち、左手が吐宝獣の首をつかんで、獅子に騎乗するイメージであるという<sup>1</sup>。傘幢や獅子を除くと、ジャンバラとして認められる形式であろう。本図の制作時代は 1333-1335 年間である。14 世紀以後、清までにかけて、上図と同じように、ジャンバラのイメージで多聞天を表現する作例は少なからず現存する。チベット仏教の多聞天図像の展開におけるジャンバラ図像学からの影響が認められるのである。なお、このような表現は、9～10 世紀における鎮護国家の守護神である戦神的性格を強調する毘沙門天信仰と図像とは異なり、14 世紀以降の、財宝神的な性格がますます重要視されるようになった傾向と関連すると考えられる。

## 5 結び

飛来峰の、1292 年に制作された第 75 龕多聞天像は、チベット仏教に特有の多聞天図像学として捉えられる。類似の図像を比較することで、第 75 龕は西夏仏教で流行していた多聞天図の様式とかかわりを持つことが明らかになった。さらに、このようなチベット仏教において新たに成立した多聞天図像の成立に関して、伝統的な漢伝仏教系の宝塔に代わって、宝物を吐く小獣がとくに持物に登場するようになった点を中心に、ジャンバラの図像学から影響を受けたという考え方を示した。

飛来峰では、第 75 龕の多聞天像とともに、ジャンバラ像も制作されている。理公塔の西、

<sup>1</sup> 賈玉平「夏魯寺壁画中多聞子図像考察」『西藏研究』, 2010, 図 9, p.69.



龍泓洞の前にある第 30 龕である。肥満した身体をして、上半身が裸で、条帛をまとい、下半身に短裙を着ける。右手で果実を持ち、左手で、第 75 龕の多聞天と同じくマングースの首をつかんでいる。飛来峰にある元代造像は、チベット仏教と漢伝仏教における最も流行的な尊格を集めて表現されている事情から、当時、多聞天とジャンバラの信仰が隆盛であったことが想定できる。第 75 龕と第 30 龕はともに、同類の図像が漢伝仏教が流布した地域へ伝播する初期の作例として重視される。

## 第六章 結論 —— 飛来峰にある元代造像の特徴、淵源と価値

杭州飛来峰には元代の仏像が 68 龕あり、青林洞、玉乳洞、理公塔の西側や龍泓洞、一線天、冷泉溪南側の岸壁、および呼猿洞などに散在している。龍泓洞内にある第 50 龕の観音菩薩像を除き、すべて露天の岸壁に彫られており、摩崖造像である。第 31 龕と第 34 龕の像は高さが 1 メートル以下である以外に、ほぼすべて 1 メートル以上を超えている大型の像である。特に、龍泓洞外壁にある第 36 龕の釈迦立像は 5 メートルほどあり、威容を誇っている。残されている造像題記によると、これら元代の仏像はおおよそ元の至元十九年から至元二十九年にかけて、すなわち 1282 年から 1292 年において制作されたことがわかる。

筆者が行った現地調査では、青林洞外壁の高い崖にある第 22、23 龕と、地理的に飛来峰東山麓から少々離れた法雲洞の向こう側にある無名洞にある第 94 龕、呼猿洞にある第 95～100 龕の 9 龕の仏像に関して、確認できなかったが、残りの 79 龕の像の現状に関して確認することができ、写真撮影も行った。

尊格の種類と表現方法などから判断して、飛来峰にある元代造像はチベット仏教系の像と漢伝仏教系の像との両種に大別できる。この点において中国の石窟造像史上、きわめて特異な存在である。現状が不明の第 23 龕を除くと、チベット仏教系の造像は 33 龕を、漢伝仏教系の造像は 34 龕を数える。漢伝仏教系の像に、毘盧遮那・文殊・普賢の華嚴三聖や阿弥陀・観音・勢至の西方三聖の三尊像のほかに、釈迦仏、熾盛光仏、倚坐弥勒、布袋弥勒、阿弥陀仏、観音菩薩（楊柳観音、数珠手観音、水月観音、持蓮華観音など）、普賢菩薩、大勢至菩薩が単独像として作られている。それに対して、チベット仏教系の仏像の種類は、非常に豊かである。如来部に無量寿仏（阿弥陀仏）、薬師如来や宝冠釈迦仏があり、菩薩部に四臂観音、獅子吼観音、持剣文殊、ヴァジュラヴィダーラナ、持金剛（金剛勇識）、金剛手があり、さらに、仏母・護法・上師部に大白傘蓋仏母、ターラー、摩利支天、仏頂尊勝、般若仏母、ジャンバラ、多聞天およびヴィルーパー等が見られる。両系統で流行している尊格の大多数が造像されている。

仏像の表現方法からも、おおよそ二つの系統がうかがわれる。

漢伝仏教系の如来像は、一般に褒衣博带式の通肩袈裟を着け、袈裟の裾が台座に垂れ、裳懸座の様子をしている。頭上に大粒の螺髪や低い肉髻が表現されており、肉髻の中央に肉髻珠も表されている。それに対して、チベット仏教系の如来像は偏袒右肩の袈裟を着け、薄目で胸のところの襟や肘、足首のところのみに広めの模様が表示されている。同じように大粒の螺髪を有するが、肉髻の形は漢伝仏教系の如来像のそれに比べて小さくて丸めがあり、さらに

頂上に宝珠が置かれる。台座は裳懸座でなく、蓮華座の上縁には連珠紋がつけられている、チベット仏教系の造像によく見られる連珠紋蓮華座である。

菩薩や仏母・護法神に属する像は、如来像に見られる肉髻の表現において相違することとは異なり、漢伝仏教系かチベット仏教系かを問わず、すべてドームのような形をし、高くそびえる肉髻を有し、頂上にさらに宝珠を置く様式をとっている。この点は飛来峰にある元代造像全体の統一した特徴の一つとして見なされる。なお、宝冠の様式に関しては、基本的にチベット仏教系の場合は五葉冠を、漢伝仏教系の場合は花柄や蔓草紋が積み重ねられて構成される冠をいただく。

一方、それぞれの特徴が互いにあらわれる作例は少なからず確認できる。たとえば、第 58 龕の阿弥陀仏像は、褒衣博帯の袈裟や裳懸座として表現されており、漢伝仏教系の如来像であると認められるが、肉髻だけは第チベット仏教系の如来像と同様に小さめの肉髻の上に宝珠が置かれている様子をしている。チベット仏教系の文殊菩薩としては第 56 龕と第 67 龕があるが、第 56 龕は上半身が裸で、腹まで垂れる瓔珞をつけ、連珠紋蓮華座に坐すのと異なり、第 67 龕は漢伝仏教系の菩薩像と同様に上半身は両肩から条帛をかけ、胸の前でひもを結ぶ衣装を着けている。さらに、台座も連珠紋蓮華座でなく、裳懸座である。また、第 93 龕の四臂観音がいただく宝冠の造形も特徴的である。五葉冠に倣った骨組みで、花や蔓草紋があふれるような様子をしている。二系統の様式を吸収し融合させた形を示している。さらに、チベット仏教系の菩薩や仏母は大きな優鉢羅花耳輪をつけ、漢伝仏教系の菩薩像は耳輪が表現されないのが一般的であるが、第 22 龕の水月観音や第 44 龕の数珠手観音、第 59 龕の二脇侍菩薩、および第 69、71、86 龕の観音菩薩は優鉢羅花耳輪をつけている。このような作例から、造像中にチベット仏教系の像と漢伝仏教系の像の間に交流や融合が生じたことが考えられる。

なお、漢伝仏教系の菩薩像にあらわれる女性化の傾向に関しては、注意すべき点がある。五代・宋から流行するようになった観音菩薩を代表とする菩薩の図像が女性化される傾向を受け継ぎ、飛来峰にある元代の漢伝仏教系の菩薩像も女性的なイメージをある程度示している。第 44 龕の数珠手観音や第 50 龕の観音菩薩、第 92 龕の水月観音、および第 62 龕の普賢菩薩や第 90 龕の大勢至菩薩はその代表である。しかし、四川省大足石窟にある菩薩像や、杭州煙霞洞口にある白衣観音菩薩と楊柳観音菩薩の像と比較すると、いわゆる菩薩像にあらわれる女性的な印象の拠り所が異なることや、女性化的傾向がそこまで顕著ではないことがわかる。大足石窟や煙霞洞に現存する菩薩像は基本的に本当の女性のようなしなやかな身体をし、時に肩・腰の部分をひねって曲線的な美を示しているのに対して、飛来峰にある元代の菩薩像はほとんど如

来像と同様に直線的でどっしりとした身体をしており、身体表現からは女性的な印象を読み取るのは困難である。第 44 龕を例にして言えば、厚い胸が目立つ重量感のある身体に、華麗な宝冠で引き立つ柔らかな顔の表情のみから、女性的なイメージが読み取れるのである。一方、女性化の傾向のないチベット仏教系の菩薩造像の場合、四臂観音である第 40 と第 65 龕と比較すると、第 93 龕の四臂観音はかすかに微笑んでいる様子が女性的な柔らかさを漂わせていることから、微かであるかもしれないが、漢伝仏教系から影響をうけたことも推測できる。

1276 年に、南宋の都臨安、すなわち杭州はモンゴル軍によって陥落した。その後、まもなく 1282 年頃から飛来峰における仏教造像活動が始まった。残されている造像題記には、第 32 龕の「榮祿大夫行宣政院使脱脱夫人」、第 39 と 40 龕の「江淮諸路釋教都總統所經歷郭」、第 53 龕の「僧録液沙里兼讚」、第 62 龕の「平江路僧判口麻斯」、第 75 龕の「資政大夫行宣政院使楊」、第 89 龕の碑文に出る「永福楊總統」、および第 98 龕の「宣授江淮諸路釈教都總統永福大師楊」や第 99 龕の「資政大夫行宣政院使楊」などとあるように、施主の名と職が示されている。なお、第 89 龕の碑文には「永福楊總統」、すなわち楊璉真伽の名が表されている。これら施主たちは、朝廷が宋の故地の杭州に、宗教事務を管轄し、そして、チベット仏教を布教することを主な目的として設置した江淮諸路釋教都總統所あるいは行宣政院とかかわっている者であることがわかる。なお、飛来峰における造像活動が行われたのとほぼ同時期に、杭州においては蹟砂蔵大蔵経や河西字大蔵経が編纂され、漢文や西夏語、およびチベット語の大蔵経が多数制作され流通していたことから、当時、杭州はチベット仏教が江南地域に伝播する中心地であったことが推定される。このようなことを背景として制作された飛来峰の元代造像群に、数多くのチベット仏教系の尊格が現れているのは当然のことであろう。しかし、これらチベット仏教系の尊格に示される図像は果たしてチベットに遡ることができるか否かに関しては疑問が残される。さらに、漢伝仏教系の仏像についてもどのように展開してきたかに関して不明瞭である。本論文ではこれらを問題点として、西夏仏教とその芸術とのかかわりから考察を進めた。

第四章では第 30 龕のジャンバラ（宝蔵神）を、第五章では第 75 龕の多聞天を対象として考察した結果、両者はともに西夏時代の作例とそれぞれ直接に図像上のかかわりを持っていることが確かめられた。

ジャンバラの場合、西夏がチベット仏教の受容とともに宝蔵神とその図像をチベットから受け入れたことは疑いないであろうが、残念なことに、飛来峰の第 30 龕より早い時期のチベットの作例が少ないため、第 30 龕のジャンバラの図像はチベットまで遡ることが難しい。しか

し、それをインドのジャンバラの作例と比較すると、インド密教に登場するジャンバラの作例の伝統を基本的に受け継いでいることが明らかになった。このように、不完全であるにもかかわらず、ジャンバラがインドからチベットを経て西夏に伝わり、さらに杭州に到着したというルートを確認した。西夏の宝蔵神絵画は、インドのジャンバラ図像の基本を保っていると同時に、蓮華や水瓶などの表現において若干、変容が生じているが、飛来峰第 30 龕のジャンバラ像は西夏の宝蔵神図像までは遡ることができる。

第 75 龕の多聞天は傘幢と吐宝獣を持ち、獅子に騎乗する。漢伝仏教系の毘沙門天、あるいは多聞天のイメージとはきわめて相違しており、チベット仏教の特有の多聞天の図像である。しかし、ジャンバラと同様に、本作品より早い時期のチベットの多聞天の作例はほとんどないため、チベットにおける傘幢と吐宝獣を持ち、獅子に騎乗する多聞天の図像の成立や展開を考察することは困難である。同類の図像で、第 75 龕より早い作例として西夏の多聞天図が参考になる。その結果、飛来峰第 75 龕の多聞天はたてがみや尻尾などの細部の表現まで、西夏の作例と酷似しているため、その図像は直接に西夏の仏教美術まで遡ることができる。一方、14 世紀から明・清にかけて、傘幢と吐宝獣を持ち、獅子に騎乗する多聞天が流行するようになる過程で、第 75 龕の作例は漢伝仏教の地域に伝播する初期の石刻として貴重な意味を持っている。

飛来峰にある元代造像の中の漢伝仏教系の仏像は、尊格の種類がチベット仏教系ほど豊かではない。そのうち、損傷が深刻な第 51 龕を含め、第 22, 50, 54, 92, 95 龕とあわせて 6 龕で造像されている水月観音は、1 例のみの楊柳観音や数珠手観音、およびチベット仏教系の獅子吼観音に比べて数的に多いうえに、像容がそれぞれ異なる。また、蓮華を持つ観音菩薩やチベット仏教系の四臂観音よりも豊富な要素が現れていることも特徴的である。第三章では、唐の周昉によって創出された水月観音について、唐の末頃から五代、宋、および西夏における図像上の展開を整理することで、飛来峰の第 22, 50, 54, 92, 95 龕の水月観音像に現れる図像の詳細を明らかにした。

宋に流行した水月観音図像に比較的近いのは第 50 龕のみである。女性化の傾向がうかがわれ、いわゆる自在観音の例にあたる。第 22 龕の時代判定については疑問がある。全体の様子から元代の造像とは異なった雰囲気を示し、窪んだ白毫や髪型、冠の造形から宋に帰せられるのも頷ける。その一方で、杭州煙霞洞や慈雲嶺に残る五代・宋の仏像と比較すると、第 22 龕に表れる女性的でない面貌は、決して杭州当地で好まれた観音菩薩の様式とは言えない。筆者は第 22 龕は 13 世紀末頃の制作でなく、宋の制作である可能性が高いと考える。さらに、一方

で、それは杭州当地で発展した図像様式ではなく、外来の影響を受けた一例であると推測される。

第 54 龕の彫刻は元代の造像にしては異様な存在である。中年の男性を思わせる容貌も水月観音として少し違和感が感じられる。宋や西夏等に見られるあらゆる水月観音図像の中からこの第 54 龕と同じような雰囲気をもつ図像は見当たらない。その傍らにある鳥は、なおさら珍しい図像で、観音菩薩の関連説話文学に登場する白鷺として比定できる。水月観音像にして、現存する唯一白鸚鵡をあらわす石彫であるかもしれない。

第 92 龕の像は最も典型的な水月観音の様子をしている。西夏語『法華経普門品』の見返し絵に表れる水月観音を連想させる作例にあたる。

第 95 龕は水月観音を主尊として、脇侍に稚児形の善財童子や忿怒相の金剛力士が登場する。四川省大足石窟や安岳石窟などにある宋の観音菩薩像に善財童子と龍女とをセットとして、観音菩薩の左右に配置することと、西夏の水月観音図では一般に善財童子のみが現れることとも異なっている。稚児形の善財童子は西夏の水月観音図像の好みにふさわしいと解釈できるが、金剛力士に関してはもっと複雑である。仏經の説法図版画によく登場する護法神であると解釈してもよいし、飛来峰第 35 龕にあらわれる韋馱天と同じ人物である可能性もある。さらに、インド密教のカサルパナ観音の図像と混合し、カサルパナ観音の脇侍であるハヤグリーヴァの図像を借りて表している可能性もある。特に、最後の解釈が正しければ、第 95 龕の三尊の作例は、後世におけるカサルパナ観音と水月観音が同一視されるようになった経緯を考察するための重要な手がかりとなる。

水月観音に関する考察で、飛来峰にある元代の漢伝仏教系の像は、五代・宋からの伝統をそのまま受け継いで造像されたのではないことが明らかになった。第 92 龕や第 95 龕の善財童子に見られるように、西夏に流行した水月観音図像からの影響が明瞭であるとは言えないまでも、かすかにうかがわれる。また、第 54 龕の鳥の像や、第 95 龕の三尊の組み合わせは、後世の観音菩薩の図像に善財童子、龍女、韋馱天および白鸚鵡がそろっている形式まで発展したことに關して、その過渡的な状況を示している作例にあたる。

飛来峰における 13 世紀の末頃に行われた仏教造像は、宋の代表的な石窟である四川省大足石窟や安岳石窟に次ぎ、中国石窟芸術史上、最後の大規模な石窟造像に位置づけられる。

14 世紀以前のチベット仏教の後伝初期にあたる作例が必ずしも豊富ではない現状において、飛来峰にある元代のチベット仏教系の仏像は多種類の尊格が制作され、チベット仏教芸術史研

究に貴重な作例を残している。それと同時に、中国仏教芸術史全般においても、元の 13～14 世紀はチベット仏教が隆盛を迎え、漢伝仏教とその芸術と融合しはじまる転換期にあたるという点で、飛来峰にあるこれら元代の仏像は、水月観音やジャンバラ、多聞天に関する研究で示したように、漢伝仏教系とチベット仏教系の尊格のいずれについても、その後の 14 世紀以降における展開へとつながっている。言い換えれば、チベット仏教と漢伝仏教とを融合した仏教芸術の早い時期の作例が、飛来峰には存在することになる。

なお、水月観音やジャンバラ、多聞天に関する考察によって、西夏仏教とその芸術は飛来峰における元代の造像活動に影響を及ぼしたことが確かめられた。管主巴は杭州大万寿寺において河西字大蔵経（西夏語の大蔵経）を編纂し制作し流通を促したことも考えると、西夏はすでに 1227 年に滅亡しているが、西夏の仏教とその芸術は亡国とともに消えてしまったのではなく、その半世紀以上後に、楊璉真伽や管主巴を代表とする西夏後裔のチベット仏教僧たちの活躍を通して、西夏の故地より遥かに離れている江南の杭州において、飛来峰の仏教造像や西夏語大蔵経の編纂と流通などによって、生き続けていたと言ってよかろう。

本論文によって、浙江省杭州市飛来峰の、13 世紀末頃に制作された元代の仏像は、チベット仏教や西夏仏教、漢伝仏教、ひいてはインド仏教をつなぐ貴重な作品群であることがわかる。

图 版

第一章



图 1-1 杭州慈雲嶺仏教七尊造像（五代吳越国）



图 1-2 杭州慈雲嶺地藏菩薩三尊像（五代吳越国）





图 1-3-1 杭州煙霞洞口白衣觀音立像（五代～宋）



图 1-3-2 杭州煙霞洞口楊柳觀音立像（五代～宋）





図 1-4 杭州呉山宝成寺三世仏造像



図 1-5 杭州呉山宝成寺マハーカーラー三尊造像（1322 年題記）





图 1-6-1 靈隱寺影壁

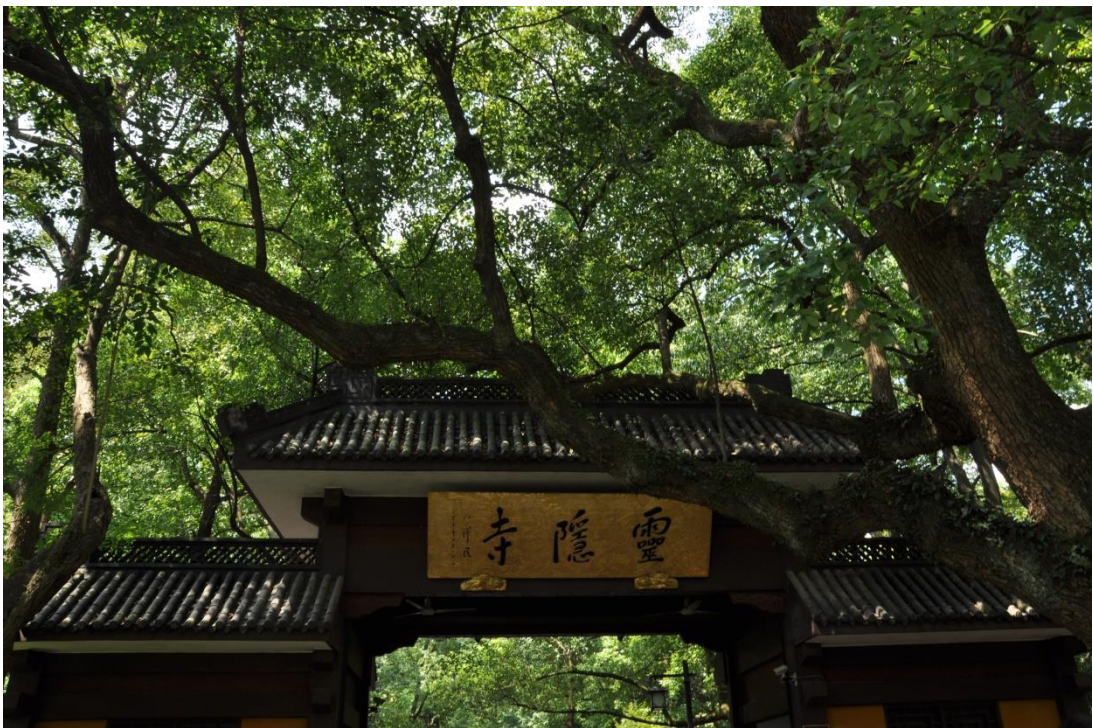


图 1-6-2 靈隱寺山門



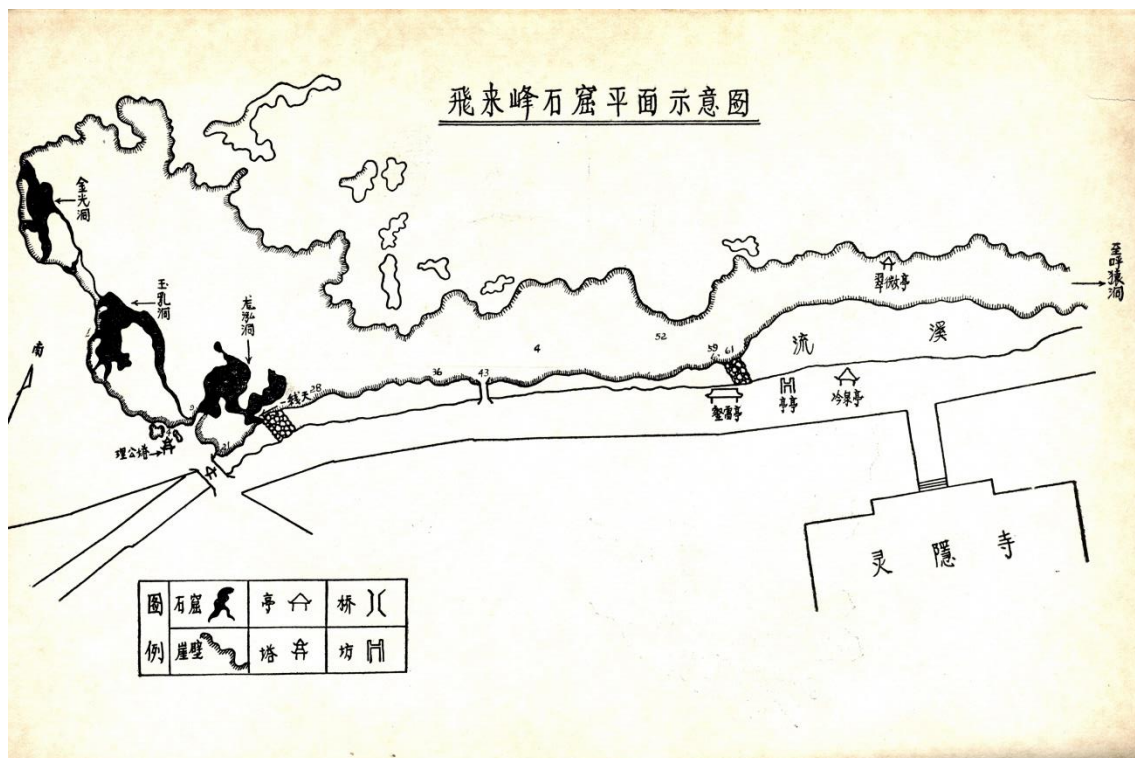


图 1-7-1 飛來峰石窟平面图（黃湧泉『杭州元代石窟藝術』，1958）



图 1-7-2 飛來峰青林洞入口





図 1-7-3 飛来峰玉乳洞内十八羅漢造像（一部，北宋）



図 1-7-4 理公塔西側にある飛来峰造像石碑と春涼亭





图 1-7-5 飞来峰龍泓洞外壁造像



图 1-7-6 飛來峰一線天外壁造像





图 1-7-7 冷泉溪南侧岸壁造像 (1)



图 1-7-8 冷泉溪南侧岸壁造像 (2)





図 1-8 青林洞内西方三尊像（五代後周廣順元年題記，951 年）



図 1-9 青林洞内小像





图 1-10 青林洞入口十八羅漢小像



图 1-11 玉乳洞禅宗六祖造像（北宋，11c.）





図 1-12 青林洞入口取經浮彫（北宋）



図 1-13 冷泉溪南側大肚布袋弥勒と十八羅漢造像（南宋）





図 1-14 一線天外壁「佛国」題記

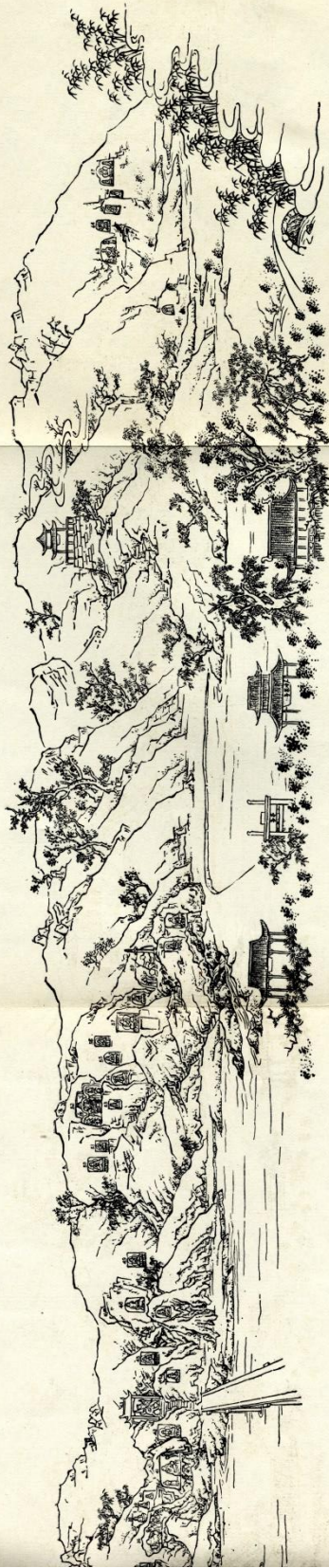






图 1-15 飛來峰石窟全景（黄湧泉『杭州元代石窟芸術』，1958）

## 第二章

### (一) 青林洞

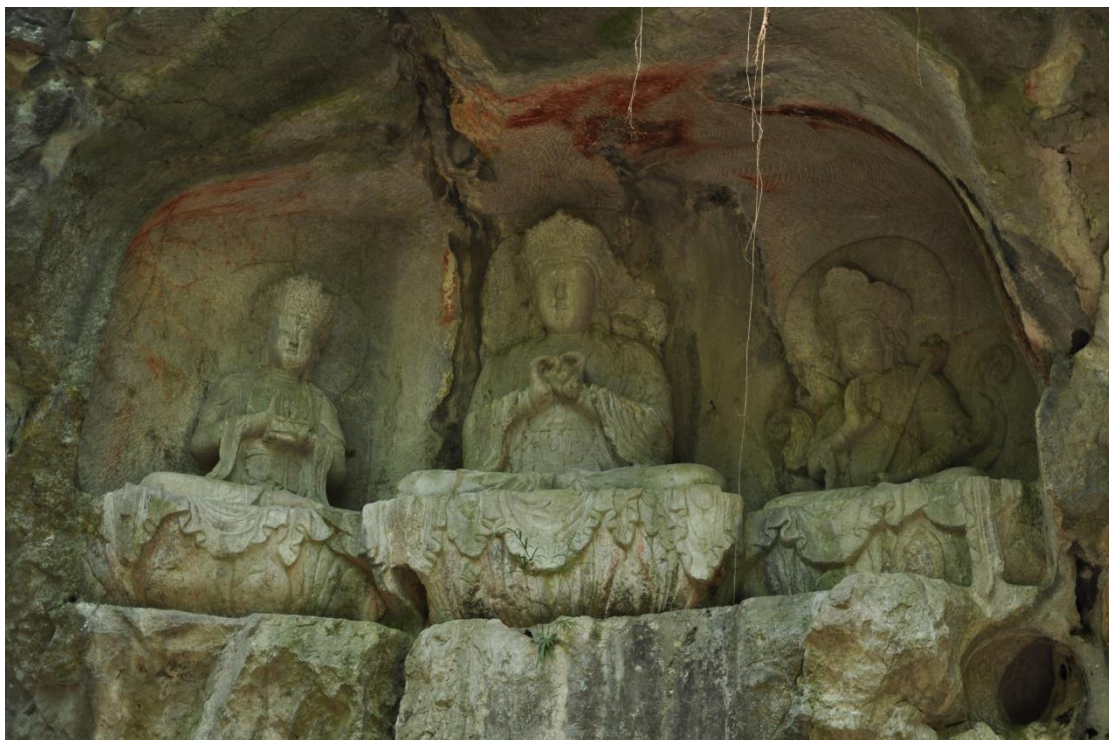


图 2-1-1 第3龕華嚴三尊（1282年題記）



图 2-1-2 第3龕華嚴三尊右脇侍文殊菩薩（上半身）





图 2-2-1 第 22 龕水月觀音

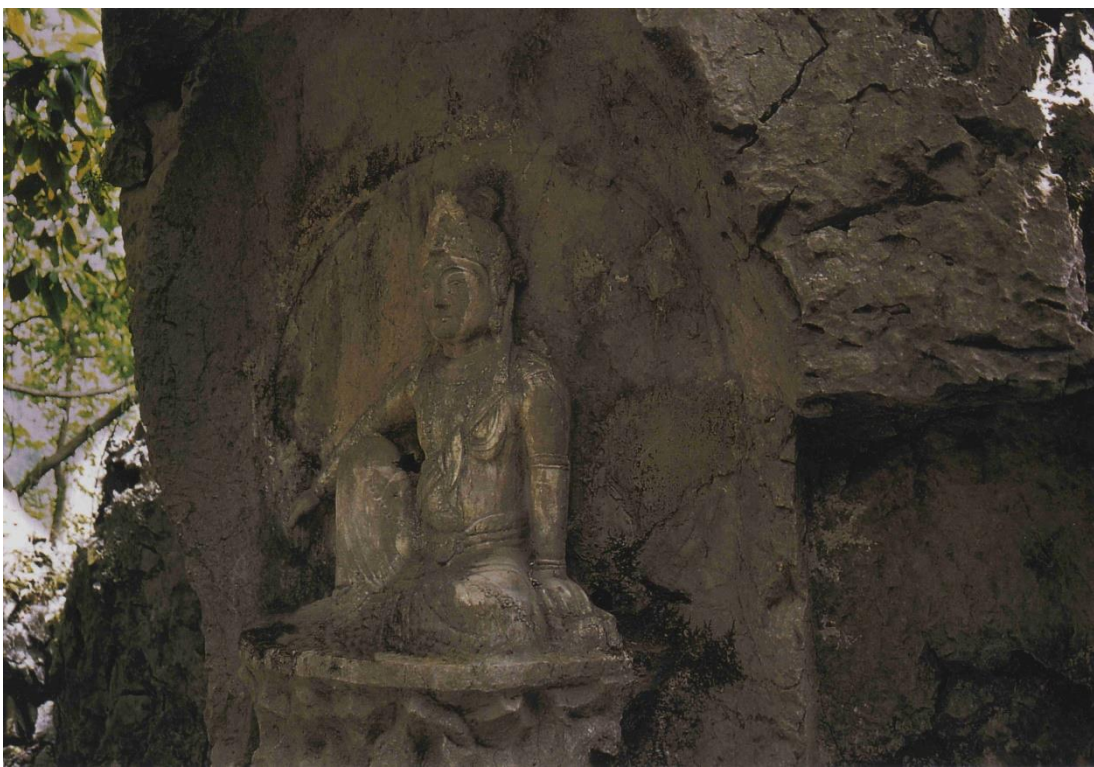


图 2-2-2 第 22 龕水月觀音



(二) 玉乳洞



图 2-3 第 29 龕阿弥陀仏



(三) 理公塔西側



图 2-4 理公塔





図 2-5-1 第 30 龕ジャンバラ (宝蔵神)



図 2-5-2 第30 龕ジャンバラ（頭部）

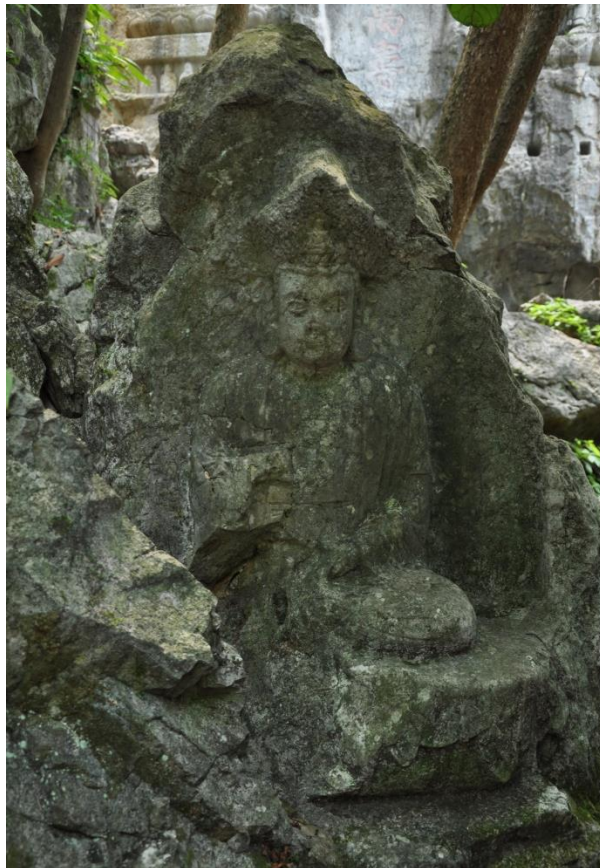


図 2-6 第31 龕観音菩薩





図 2-7-1 第 32 龕金剛手菩薩（1292 年題記）



図 2-7-2 第 32 龕金剛手菩薩（頭部）





図 2-8 第 33 龕楊柳觀音





图 2-9-1 第 34 龕觀音菩薩

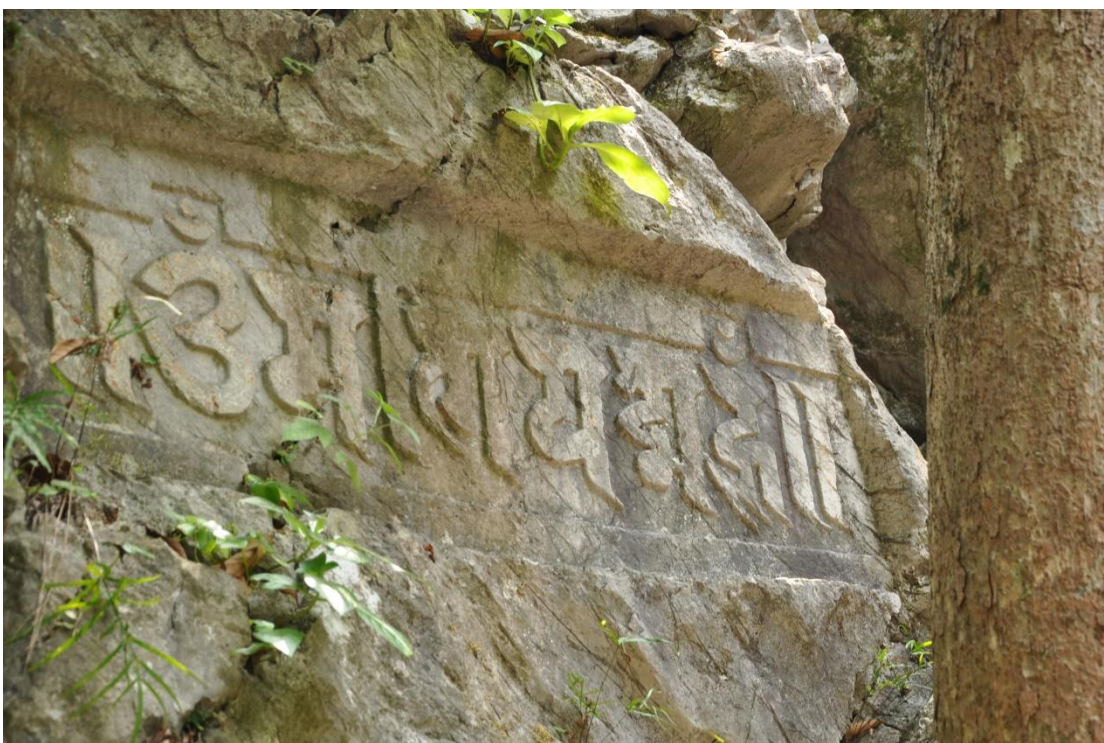


图 2-9-2 梵文六字真言



(四) 龍泓洞



図 2-10 第 35 龕觀音菩薩と韋馱天二尊像



図 2-11 第 36 龕釈迦立像





图 2-12-1 第 37 龕熾盛光仏九曜





图 2-12-2 第 37 龕熾盛光仏（上半身）



图 2-12-3 第 37 龕熾盛光仏所持法輪





図 2-13 第 39 龕釈迦立像（1287 年題記）





図 2-14-1 第 40 龕四臂観音（1287 年題記）



図 2-14-2 第 40 龕四臂観音





图 2-15 第 41 龕葉師如来





图 2-16 第 42 龕弥勒倚坐像





图 2-17-1 第 43 龕积迦坐像



图 2-17-2 第 43 龕积迦坐像（頭部）





图 2-18-1 第 44 龕数珠手觀音





图 2-18-2 第 44 龕数珠手觀音（頭部）



图 2-19 第 45 龕大肚弥勒





图 2-20-1 第 49 龕善財童子，第 50 龕觀音菩薩



图 2-20-2 第 50 龕觀音菩薩（頭部）

(五) 一線天外壁

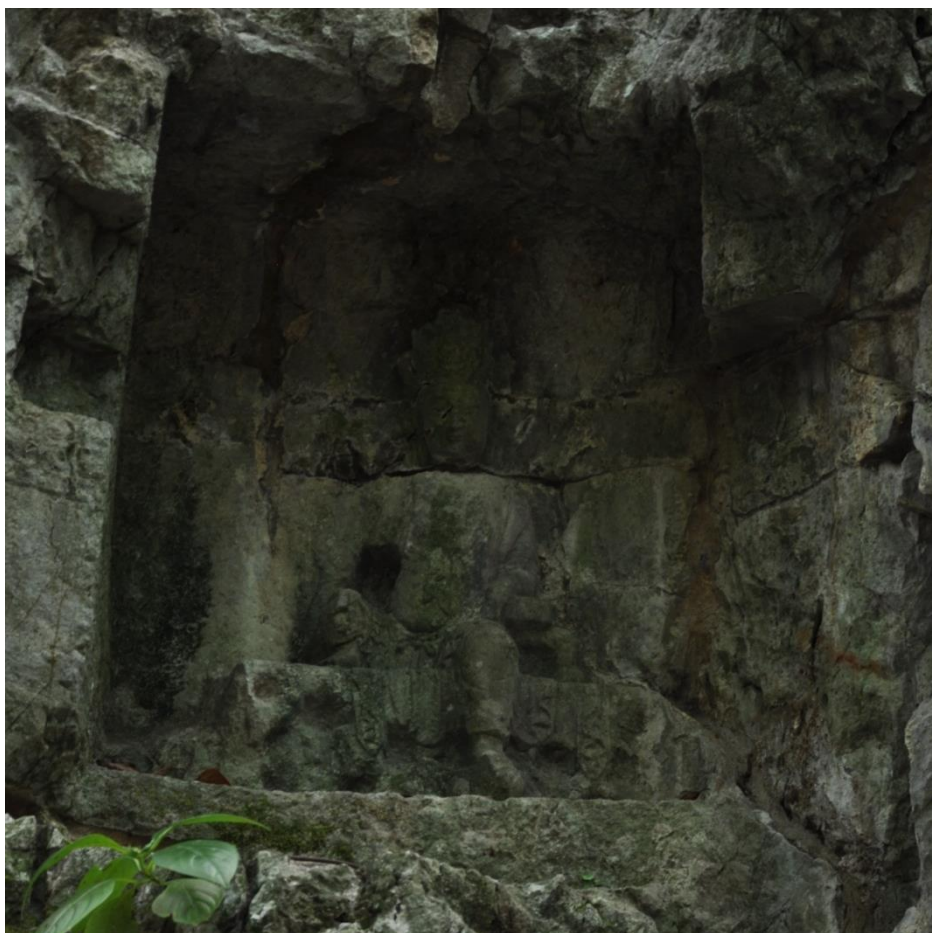


图 2-21 第 51 龕觀音菩薩



图 2-22 第 52 龕大白傘蓋仙母





図 2-23-1 第 53 龕 ヴァジュラヴィダーナ (1288 年題記)





図 2-23-2 第 53 龕ヴァジュラヴィダーラナ（局部）



図 2-24 第 54 龕水月観音





図 2-25-1 第 55 龕持金剛（金剛勇識）





図 2-25-2 第 55 龕持金剛（側面）



図 2-25-3 第 55 龕上部刻字 - 「金口（剛）勇識」





图 2-26 第 56 龕文殊菩薩





図 2-27 第 57 龕無量寿仏（1291 年題記）





图 2-28 第 58 龕阿弥陀仏



(六) 冷泉溪南側岸壁



図 2-29-1 第 59 龕西方三尊（元至元二十〇年題記，1284-1292 年間）



図 2-29-2 第 59 龕西方三尊左脇侍觀音菩薩（頭部）





图 2-29-3 第 59 龕西方三尊右脇侍大勢至菩薩





图 2-30 第 60 龕阿弥陀仏





图 2-31 第 61 龕觀音菩薩





图 2-32 第 62 龕普賢菩薩 (1290 年題記)





図 2-33 第 63 龕観音菩薩





图 2-34 第 64 龕阿弥陀仏



图 2-35 第 65 龕四臂観音



图 2-36-1 第 66 龕宝冠如来





图 2-36-2 第 66 龕宝冠如来（上半身）





图 2-37 第 67 龕文殊菩薩





図 2-38 第 69 龕 觀音菩薩



図版 2-39-1 第 70 龕 摩利支天



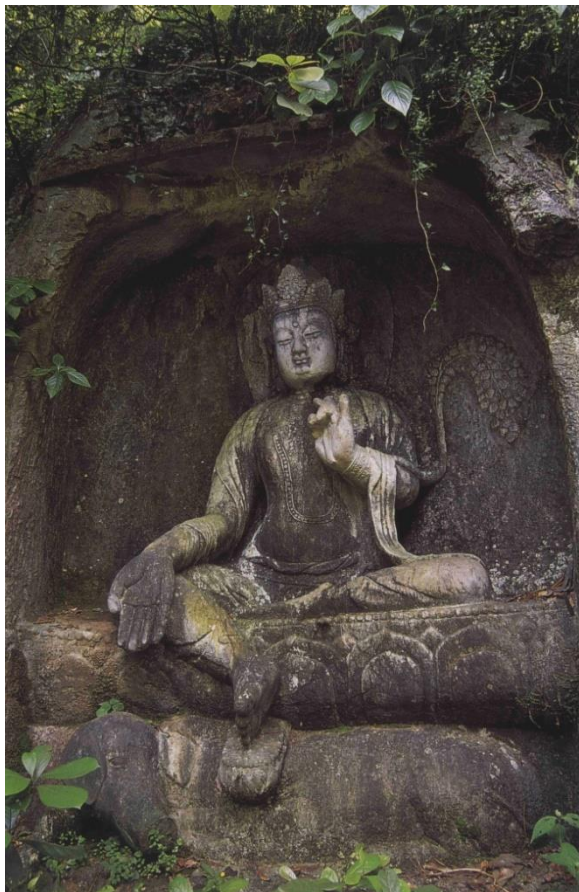


图 2-39-2 第 70 龕摩利支天

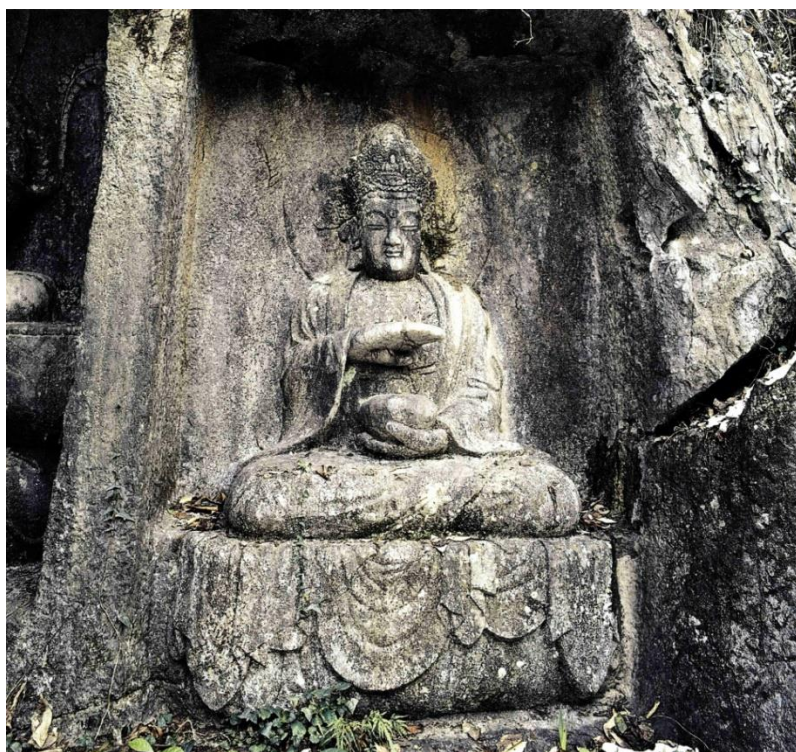


图 2-40 第 71 龕觀音菩薩



图 2-41 第 72 龕觀音菩薩



图 2-42 第 73 龕楊璉真伽像





图 2-43 第 74 龕阿弥陀仏





図 2-44-1 第 75 龕多聞天騎獅像 (1292 年題記)





图 2-44-2 第 75 龕獅子像





図 2-45-1 第 76 龍救度仏母（ターラー）



図 2-45-2 第 76 龕救度仏母（頭部）



図 2-46 第 77 龕無量寿仏





図 2-47-1 第 78 龕獅子吼観音残像 - 蓮華と剣の浮彫



図 2-47-2 第 78 龕獅子吼観音残像 - 七頭龍王浮彫





图 2-47-3 第 78 龕獅子吼觀音





图 2-47-4 第 78 龕七頭龍王浮彫



图 2-48-1 第 79 龕摩利支天





图 2-48-2 第 79 龕摩利支天





图 2-49-1 第 80 龕觀音菩薩 (遠景)





図 2-49-2 第 80 龕觀音菩薩 (近景)

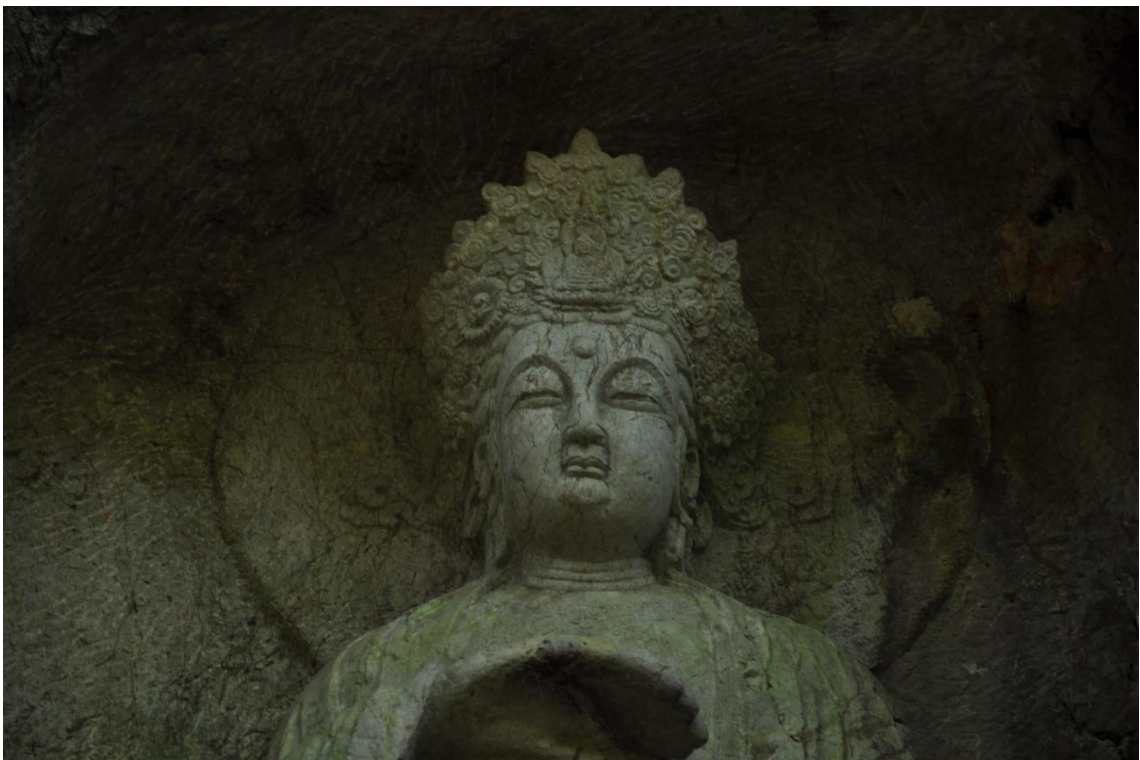


図 2-49-3 第 80 龕觀音菩薩 (頭部)



图 2-50 第 81 龕阿弥陀仏





图 2-51 第 82 龕积迦坐像





图 2-52 第 83 龕积迦坐像





图 2-53-1 第 84 龕仏頂尊勝造像（中央部）





図 2-53-2 第 84 龕仏頂尊勝造像（全体図）



図 2-53-3 第 84 龕仏頂尊勝造像（上部）





图 2-53-4 第 84 龕仏頂尊勝造像（左側）



图 2-53-5 第 84 龕仏頂尊勝造像（右側）





图 2-54-1 第 86 龕觀音菩薩



图 2-54-2 第 86 龕觀音菩薩 (宝冠)





図 2-54-3 第 86 龕観音菩薩（胸飾り）



図 2-54-4 第 86 龕観音菩薩（蓮華）



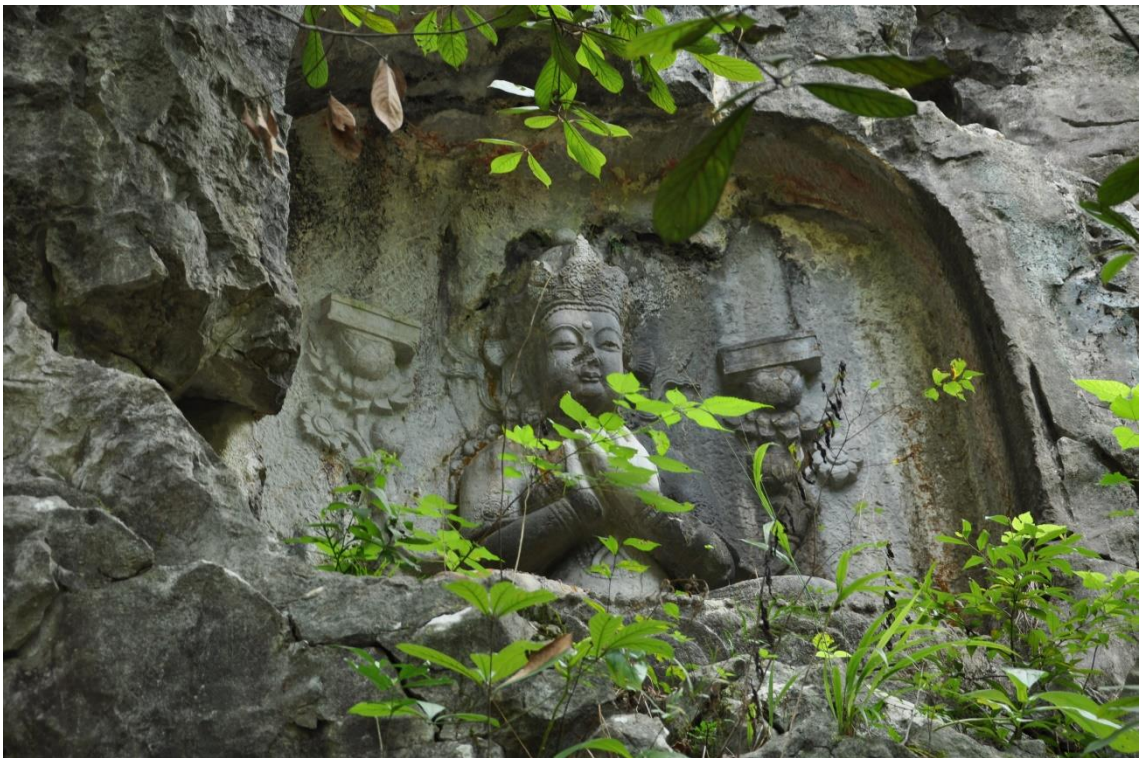


图 2-55-1 第 87 龕般若仙母



图 2-55-2 第 87 龕般若仙母





图 2-56-1 第 88 龕如来坐像



图 2-56-2 第 88 龕如来坐像





图 2-57 第 89 龕無量寿仏（1289 年題記）





图 2-58-1 第 90 龕大勢至菩薩





図 2-58-2 第 90 龜大勢至菩薩（上半身）



図 2-59 第 91 龜ヴィルレーパ





図 2-60-1 第 92 龕水月観音（遠景）



図 2-60-2 第 92 龕水月観音（1288 年題記）



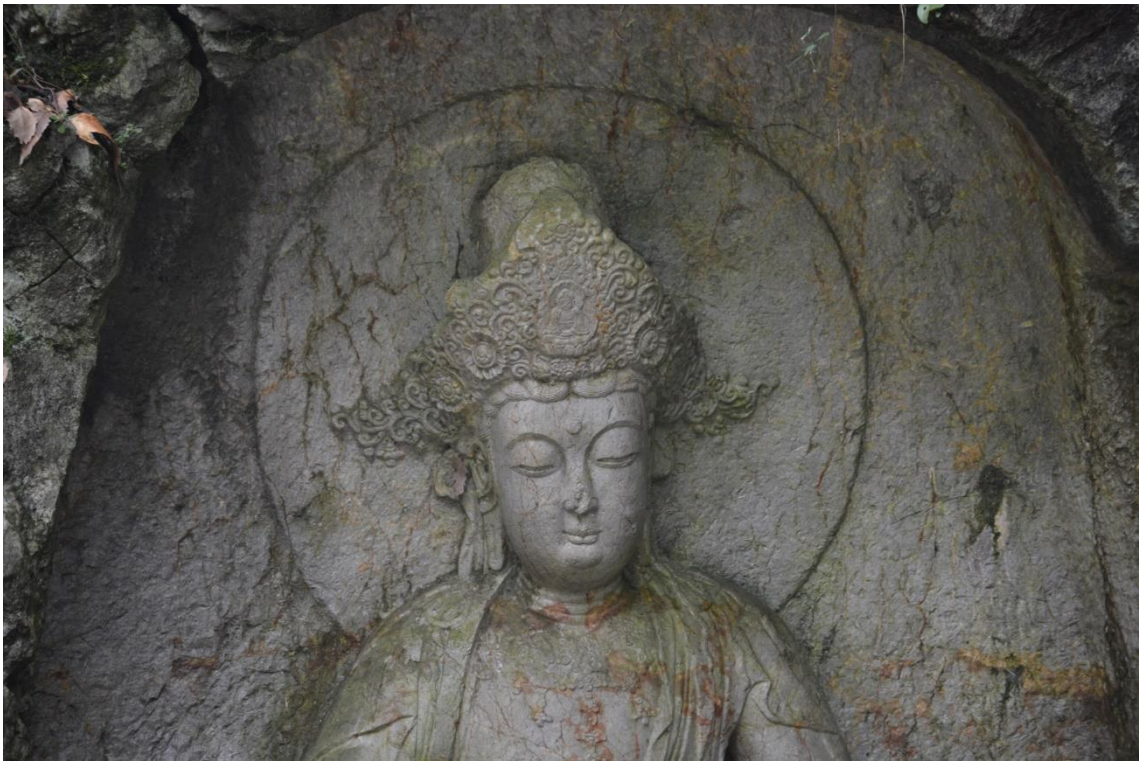


図 2-60-3 第 92 亀水月観音（上半身）



図 2-61-1 第 93 亀四臂観音





图 2-61-2 第 93 龕四臂觀音





图 2-62 第 94 龕阿彌陀仏



(七) 呼猿洞

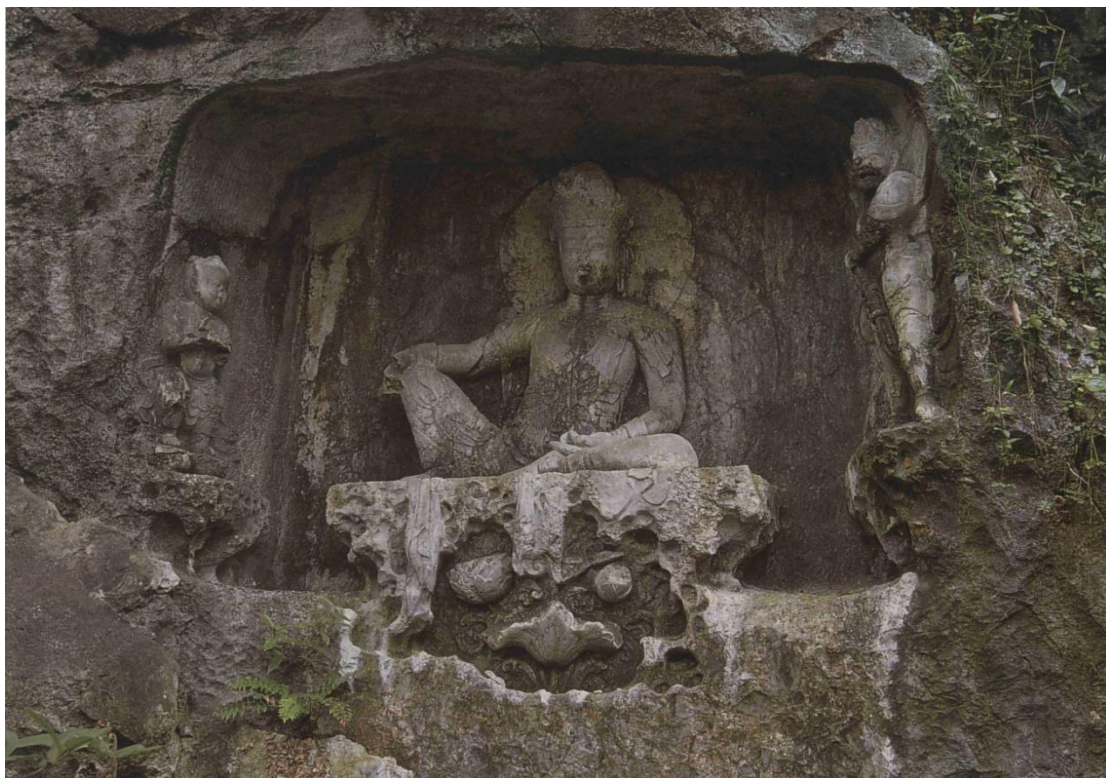


图 2-63-1 第 95 龕水月觀音三尊

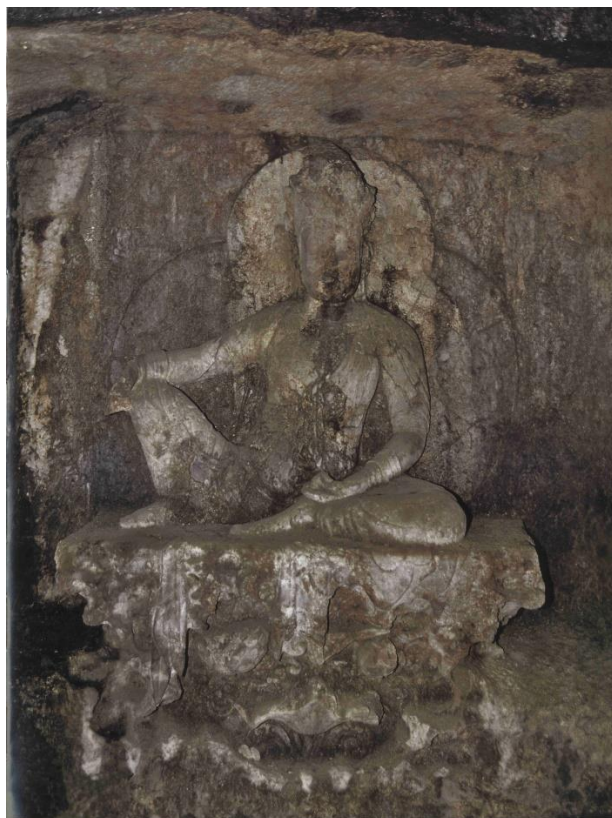


图 2-63-2 第 95 龕中尊水月觀音





图 2-63-3 第 95 龕右脇侍善財童子



图 2-63-4 第 95 龕左脇侍金剛力士





图 2-64 第 96 龕仏頂尊勝





图 2-65 第 97 龕阿弥陀仏





図 2-66 第 98 龕西方三尊（1292 年題記）



図 2-67 第 99 龕長寿三尊（無量寿仏・救度仏母・文殊菩薩）（1292 年題記）





图 2-68 第 100 龕救度仏母



### 第三章



图 3-1 北京法海寺水月观音壁画（明代，15c.中頃）





図 3-2-1 飛来峰第 35 龕観音と韋駄天二尊造像

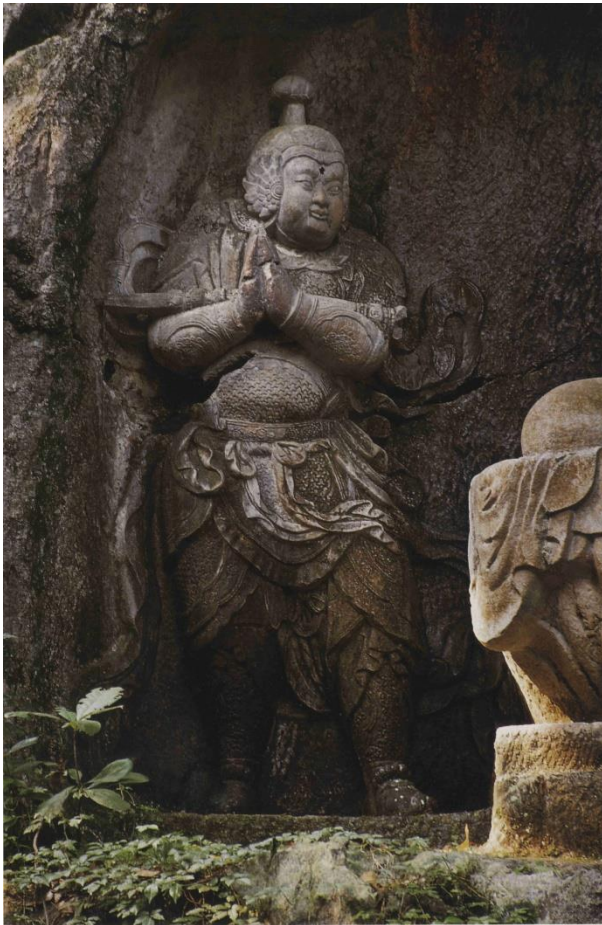


図 3-2-2 飛来峰第 35 龕脇侍韋駄天



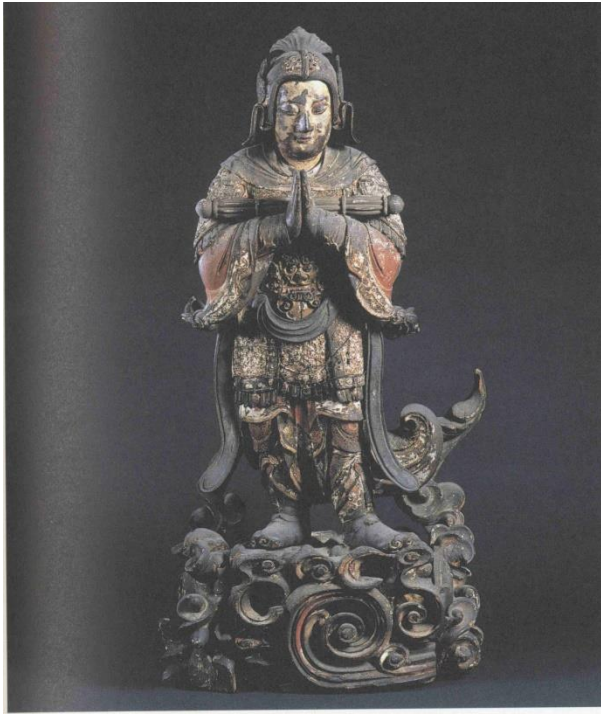


图 3-3 京都泉涌寺藏韋駄天像（木造彩色，南宋，13c.）



图 3-4 西夏語法華經普門品見返し繪



图 3-5 敦煌研究院藏西夏語法華經普門品見返し繪（敦煌近く出土）





図 3-6-1 ギメ美術館蔵後晋天福八年銘千手觀音図（絹本，943 年）





図 3-6-2 ギメ美術館蔵後晋天福八年銘水月観音図





図 3-7 ギメ美術館蔵水月観音図（紙本，10 世紀頃）





图 3-8 大英博物馆藏水月观音图（絹本，10 世紀頃）





图 3-9 大英博物馆藏水月观音图（纸本，10 世纪顷）



图 3-10 四川省博物院藏宋建隆二年水月观音图（絹本，961 年）



图 3-11 榆林窟第 20 窟前室東壁南側水月觀音壁画（宋）





图 3-12-1 榆林窟第 2 窟主室西壁北侧水月观音壁画（西夏）



图 3-12-2 榆林窟第 2 窟主室西壁南侧水月观音壁画（西夏）





図 3-13 エルミタージュ美術館蔵水月観音図（絹本，黒水城出土，西夏，12 世紀頃）





图 3-14 西夏語法華經普門品見返し絵



图 3-15-1 『大仏頂陀羅尼經』卷首觀音菩薩版画（北宋）





图 3-15-2 『大仏頂陀羅尼經』卷首觀音菩薩版画（北宋）





图 3-16 四川省大足石窟北山第 113 号窟水月观音像（宋）





图 3-17-1 四川省大足石窟北山第 133 号窟北壁天王像 (宋)





图 3-17-2 四川省大足石窟北山第 133 号窟南壁天王像 (宋)





图 3-18 四川省安岳毘盧洞紫竹觀音像（宋）



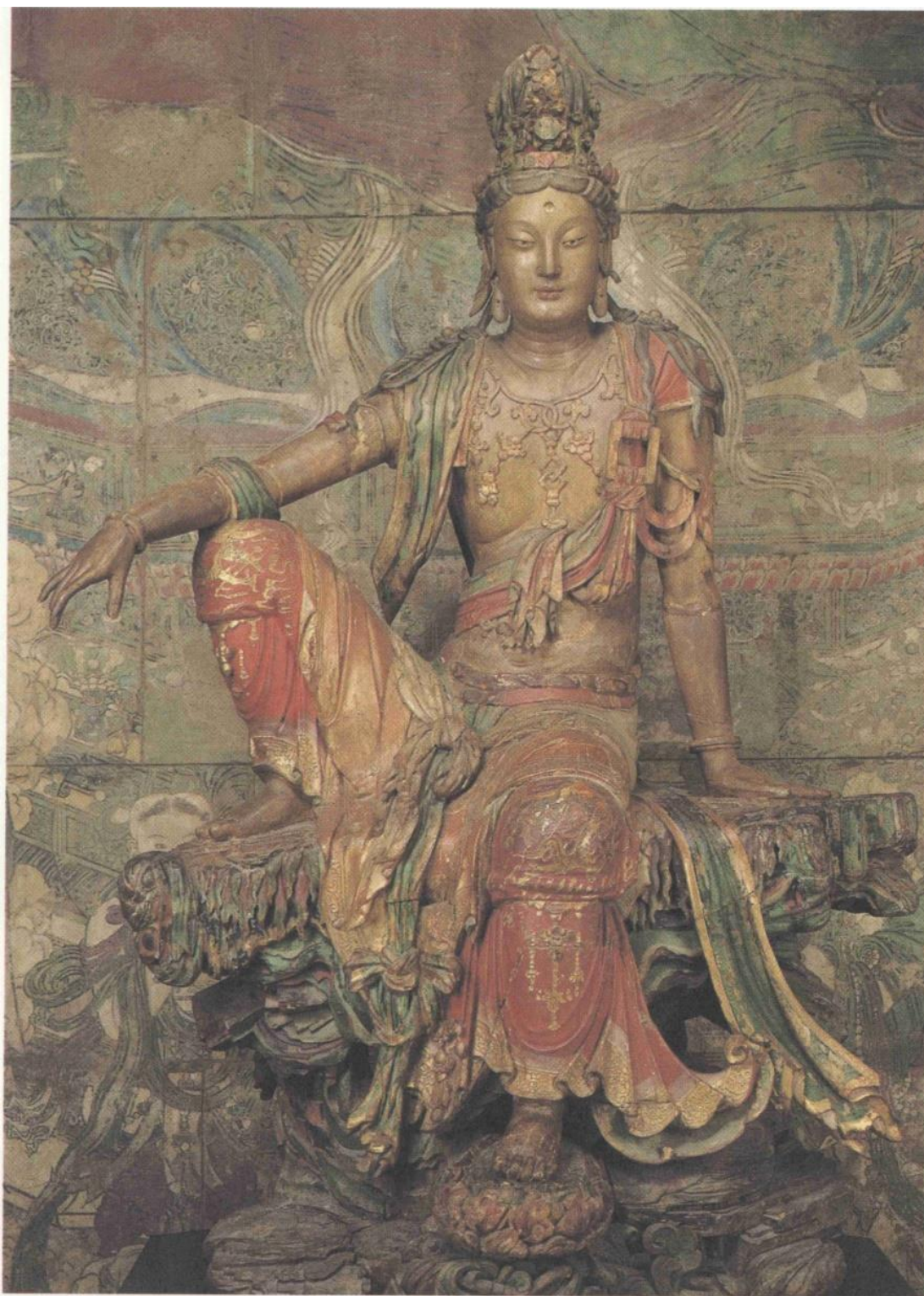


图 3-19 觀音菩薩像（木造彩色，遼，11 世紀頃，Nelson-Atkins Museum of Art）



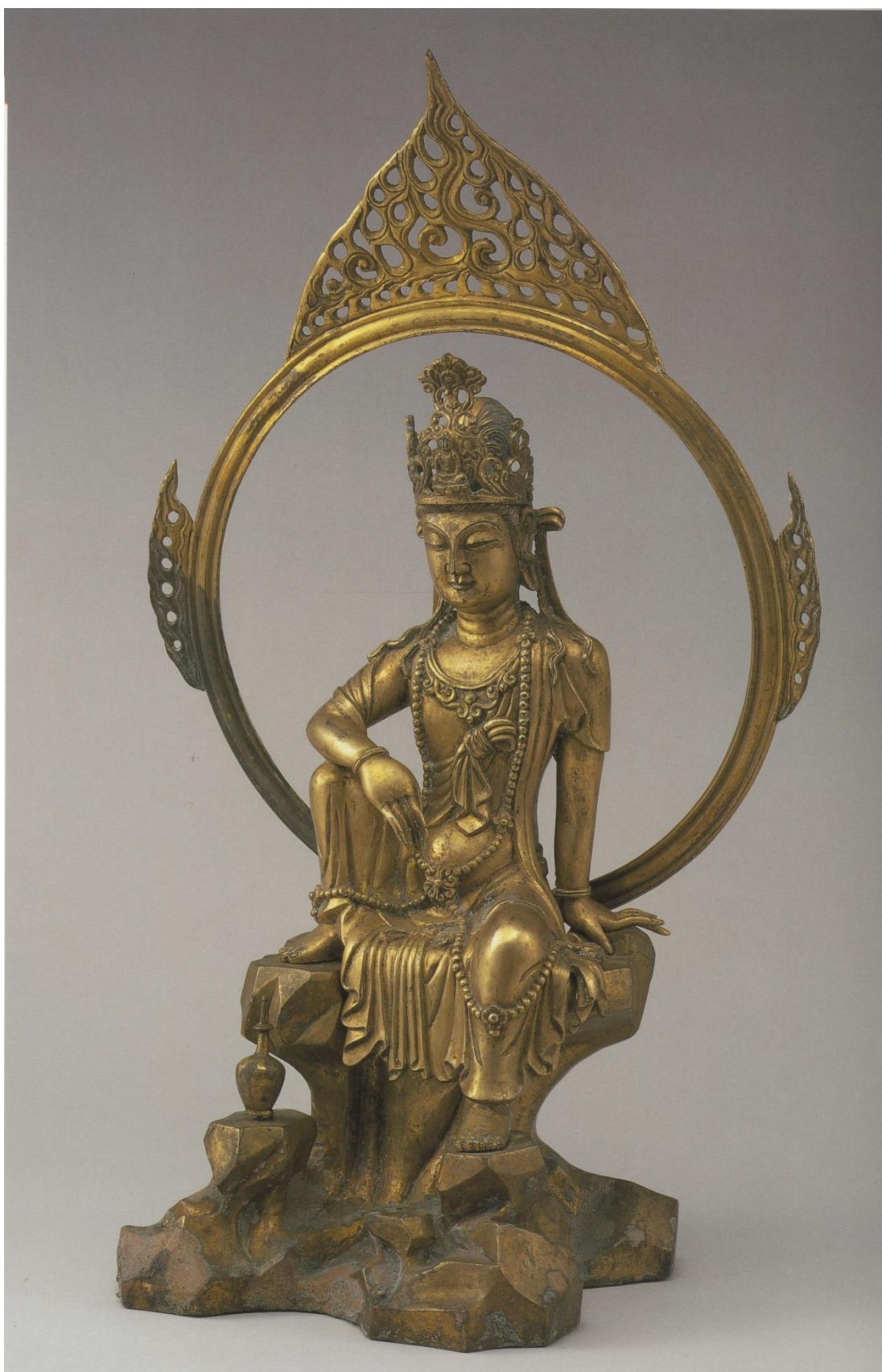


图 3-20 水月觀音金銅像（浙江省金華市万仙塔塔基出土，北宋，10-11 世紀頃，中国歷史博物館藏）



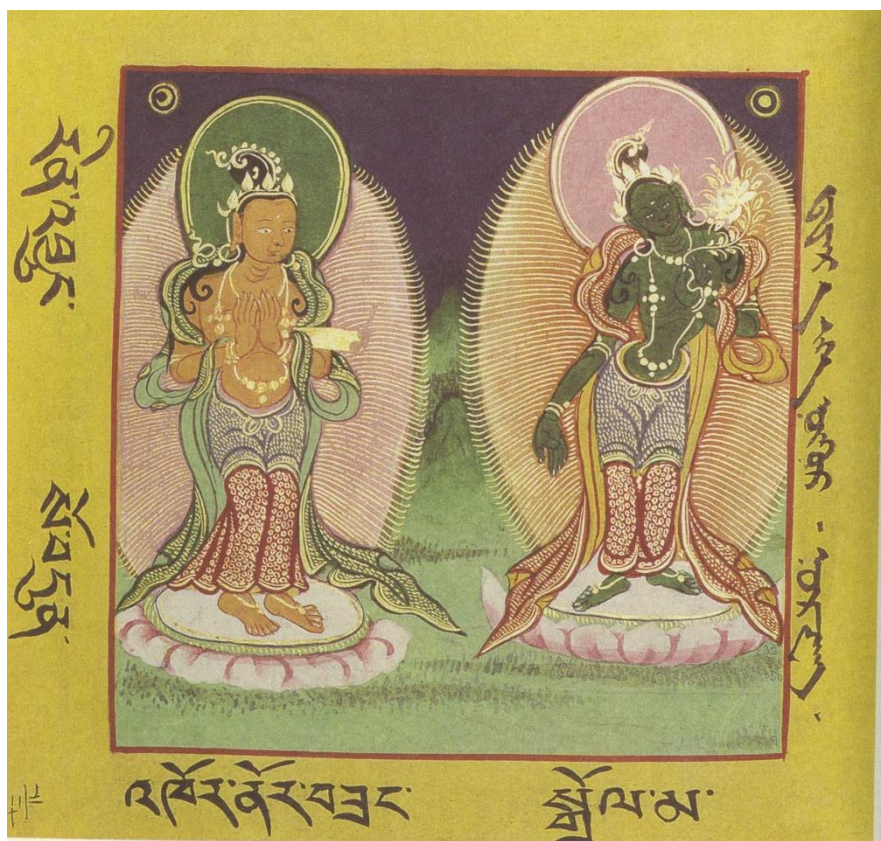


図 3-21-1 『五百仏像集：見即獲益』 112(37a) - スダナクマーラとターラー

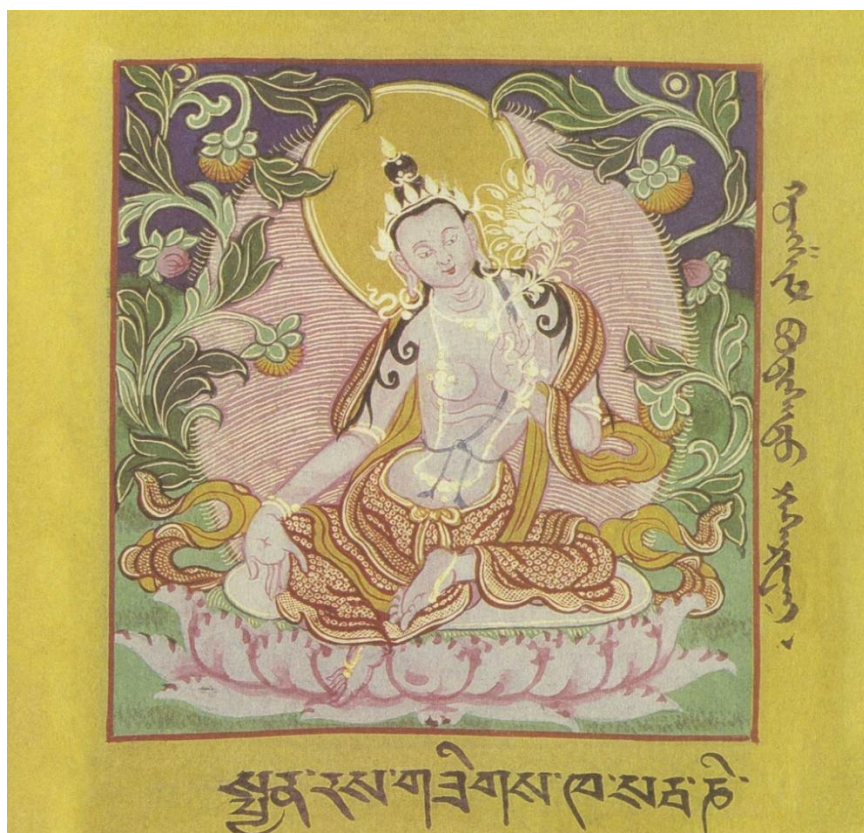


図 3-21-2 『五百仏像集：見即獲益』 113(37b) - カサルパナ観音





図 3-21-3 『五百仏像集：見即獲益』 114(37c) - プリクティーとハヤグリーヴァ

#### 第四章



図 4-1 理公塔西側第 30 龕ジャンバラ，第 32 龕金剛手菩薩



図 4-2 ウッチュシュマ・ジャンバラ像（サールナート出土，Museum of Archaeology, Sarnath）





図 4-3 ジャンバラ像（石造，8 世紀，ラトナギリ出土，Archaeological Survey of India, New Delhi）



図 4-4 ジャンバラ（エローラ石窟第 12 窟）

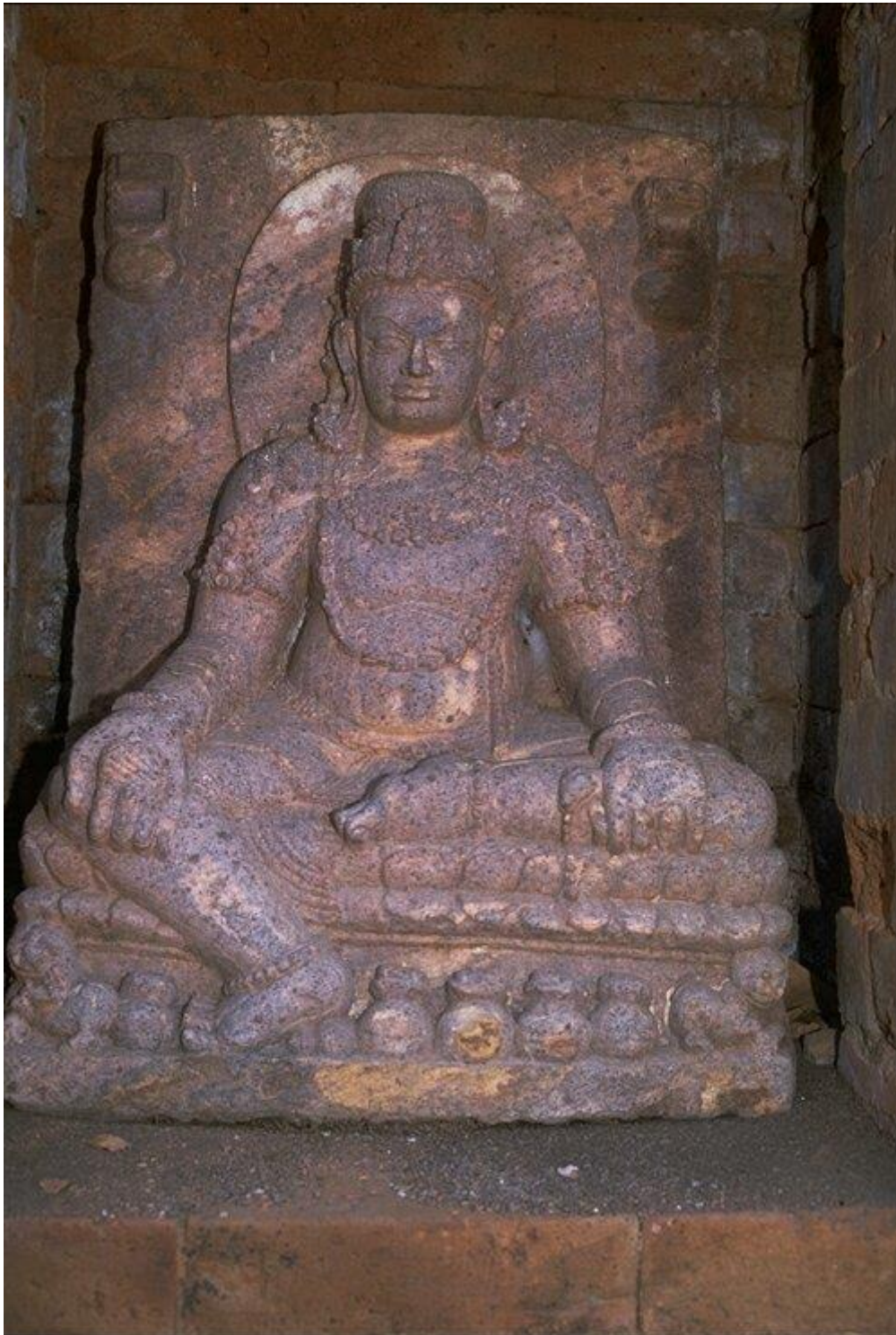


図4-5 ジャンバラ像（ラトナギリ出土）





図 4-6 クベーラ (ウダヤギリ出土)





图 4-7 榆林窟第 15 窟前室北壁天王壁画（中唐）



图 4-8 黄布禄金剛（金銅像，後伝初期，13 世紀，故宫博物院藏）





图 4-9 宝藏神绘画（絹本，西夏，寧夏省宏仏塔出土，寧夏省賀蘭県文物管理所藏）





图 4-10 『五百仏像集：見即獲益』 314(104b)－黄財神



图 4-11 黄布祿金剛（金銅像，清乾隆年間，故宮博物院梵華樓六室藏）



图 4-12 黑布祿金剛（金銅像，清乾隆年間，故宮博物院梵華樓六室藏）

## 第五章



图 5-1 京都教王護国寺藏毘沙門天立像（木造，唐，9 世紀）





图 5-2 四川省資中重龍山石窟第 88 号窟毘沙門天立像（唐～五代，9-10 世紀）





图 5-3 行道天王图（絹本，唐，9 世紀，大英博物館藏）





图 5-4 行道天王图（絹本，五代，10 世紀中頃，大英博物館藏）





图 5-5 敦煌莫高窟第 154 窟南壁西壁兜跋毘沙門天像（中唐）





図 5-6 西夏多聞天王八大馬王曼荼羅図（黒水城出土，エルミタージュ美術館蔵，X2382）





图 5-7-1 毘沙門天と乾闥婆断片（絹本，唐，8 世紀，大英博物館藏，原色版）





图 5-7-2 毘沙門天と乾闥婆断片（絹本，唐，8 世紀，大英博物館藏，单色版）



図 5-8 シャル寺一層護法神殿多聞天王壁画（チベット，1306 年）

## 図版出典

### 第一章

図 1-1～6, 1-7-2～8, 1-8～14 は筆者撮影。

図 1-7-1, 1-15 黄湧泉『杭州元代石窟芸術』より。

### 第二章

図 2-2-1 『西湖石窟』図版 56。

図 2-2-2 『飛来峰造像』図版 136, p.166。

図 2-27 『飛来峰造像』図版 110, p.141

図 2-29-1, 2, 3 『飛来峰造像』図版 99, 101, 102, pp.131, 133, 134。

図 2-31 『飛来峰造像』図版 173, p.205

図 2-33 『飛来峰造像』図版 151, p.181。

図 2-36-2 『飛来峰造像』図版 122, p.153。

図 2-38 『江南藏伝仏教芸術：杭州飛来峰石刻造像研究』図版 77, p.279。

図 2-39-2 『飛来峰造像』図版 161, p.192。

図 2-40 『江南藏伝仏教芸術：杭州飛来峰石刻造像研究』図版 80, p.282。

図 2-41 『江南藏伝仏教芸術：杭州飛来峰石刻造像研究』図版 82, p.283。

図 2-44-1, 2 『飛来峰造像』図版 180, 181, pp.212, 213。

図 2-47-3, 4 『飛来峰造像』図版 147, 146, pp.177, 176。

図 2-48-2 『飛来峰造像』図版 162, p.193。

図 2-55-2 『江南藏伝仏教芸術：杭州飛来峰石刻造像研究』図版 121, p.326。

図 2-56-2 『江南藏伝仏教芸術：杭州飛来峰石刻造像研究』図版 123, p.328。

図 2-61-2 『飛来峰造像』図版 144, p.174。

図 2-62 『飛来峰造像』図版 95, p.127。

図 2-63-1, 2, 4 『飛来峰造像』図版 138, 139, 141, pp.168, 169, 171。

図 2-63-3 『江南藏伝仏教芸術：杭州飛来峰石刻造像研究』図版 142, p.344。

図 2-64 『江南藏伝仏教芸術：杭州飛来峰石刻造像研究』図版 143, p.346。

図 2-65 『江南藏伝仏教芸術：杭州飛来峰石刻造像研究』図版 144, p.348。

図 2-66 『飛来峰造像』図版 104, p.136



図 2-67 『飛来峰造像』 図版 89, p.122。

図 2-68 『飛来峰造像』 図版 154, p.184。

これ以外の図版は筆者撮影。

### 第三章

図 3-1 [http://image83.360doc.com/DownloadImg/2015/03/0108/50624611\\_18.jpg](http://image83.360doc.com/DownloadImg/2015/03/0108/50624611_18.jpg)

図 3-2-1, 2 『飛来峰造像』, 図版 170, 171, pp.202-203。

図 3-3 『世界美術大全集 東洋編 6 南宋・金』, 挿図 200, p.191。

図 3-4 『西夏芸術史』 図 2.113-3, pp.167-169。

図 3-5 『西夏芸術史』 図 2.98, p.149。

図 3-6-1, 2 『西域美術 ギメ美術館ペリオ・コレクション I』, 原色図版 No.96, p.357-361。

図 3-7 同上掲載書, 原色図版 No.83, p.351-352。

図 3-8 『西域美術 2 大英博物館スタイン・コレクション 敦煌絵画 II』, 原色図版 No.19, pp.321。

図 3-9 同上掲載書, 原色図版 No.52, pp.336-337。

図 3-10 『西域美術 ギメ美術館ペリオ・コレクション I』, p.342。

図 3-11 『安西榆林窟』, 図版 101。

図 3-12-1, 2 『安西榆林窟』, 図版 137, 138。

図 3-13 『世界美術大全集 東洋編 5 五代・北宋・遼・西夏』, 図版 78, p.120。

図 3-14 同上掲載書, 挿図 116, p.140。

図 3-15-1, 2 『中国版画史図録 一』, 折頁九。

図 3-16 『中国美術全集 彫塑編 12 四川石窟彫塑』, 図 143, p.145。

図 3-17-1, 2 『大足石刻芸術』 図版 37, 38。

図 3-18 『安岳石窟』, p.56。

図 3-19 『世界美術大全集 東洋編 6 南宋・金』, 挿図 199, p.190。The Nelson-Atkins Museum of Art, 31-136/15 号所蔵品。

図 3-20 『世界美術大全集 東洋編 5 五代・北宋・遼・西夏』, 図版 92, p.152。

図 3-21-1, 2, 3 『五百仏像集：見即獲益』, 図版 112(37a), 113(37b), 114(37c), pp.112-114。

## 第四章

- 図 4-1 筆者撮影
- 図 4-2 サールナート出土, The Museum of Archaeology. Bhattacharyya B., *The Indian Buddhist Iconography* (New Delhi, 2008), Plate XXXV-a。
- 図 4-3 ラトナギリ出土, 8c. Saraswati, *Tantrayāna Art: An Album*, 図版 145, p.LII。
- 図 4-4 Ellora Caves Cave No.12 にある。森雅秀「アジア図像集成」より。
- 図 4-5 ラトナギリ出土, 森雅秀「アジア図像集成」より。
- 図 4-6 ウダヤギリ出土, 森雅秀「アジア図像集成」より。
- 図 4-7 榆林窟第 15 窟前室北壁天王壁画。『安西榆林窟』図版 4。
- 図 4-8 『中国藏伝仏教彫塑全集 2 金銅仏 上』図版 109, p.94。
- 図 4-9 寧夏省賀蘭県宏仏塔出土, 西夏。『西夏仏塔』, 彩色図版 41, p.188。
- 図 4-10 『五百仏像集：見即獲益』, No.314(104b), p.314。
- 図 4-11 『梵華楼』第 4 巻, 図 1083, pp.1146-1147。
- 図 4-12 『梵華楼』第 4 巻, 図 1056, pp.1128-1129。

## 第五章

- 図 5-1 『世界美術大全集 東洋編 5 五代・北宋・遼・西夏』挿図 143, p.179。
- 図 5-2 同上掲載書, 挿図 104, p.166。
- 図 5-3 『西域美術 大英博物館スタイン・コレクション 敦煌絵画Ⅱ』原色図版 16。
- 図 5-4 同上掲載書, 原色図版 15。
- 図 5-5 『中国石窟 敦煌莫高窟』(四) 図版 99。
- 図 5-6 『西夏芸術史』図版 2.52, p.97。
- 図 5-7-1 『西域美術 大英博物館スタイン・コレクション 敦煌絵画Ⅱ』原色図版 84。
- 図 5-7-2 『西域美術 大英博物館スタイン・コレクション 敦煌絵画Ⅰ』単色図版 Fig.111。
- 図 5-8 『藏伝仏教芸術発展史』(上) 彩図 4d-3-15, p.393。

## 参考文献

### 經典

- 『宣和画譜』(北宋, 二十卷), 四庫全書子部藝術類, 台灣商務印書館, 1983-1986.
- 『造像量度經』(清・工布查布訳)
- 『大方広佛華嚴經』(八十卷), 大正蔵第十卷.
- 『唐朝名画録』(唐・朱景玄撰, 一卷), 四庫全書子部藝術類, 台灣商務印書館, 1983-1986.
- 『毘沙門儀軌』(唐・不空訳) 大正蔵第 21 卷, 密教部四.
- 『毘沙門天王經』(唐・不空訳) 大正蔵第 21 卷, 密教部四.
- 『仏説聖宝蔵神儀軌經』(宋・法天訳) 大正蔵第 21 卷, 密教部四.
- 『仏説聖宝蔵神儀軌經』大正蔵第 21 卷, 密教部四, pp.349 上-353 下.
- 『仏説毘沙門天王經』(宋・法天訳) 大正蔵第 21 卷, 密教部四.
- 『仏説宝蔵神大明曼荼羅儀軌經』(宋・法天訳) 大正蔵第 21 卷, 密教部四.
- 『仏説宝蔵神大明曼荼羅儀軌經』大正蔵第 21 卷, 密教部四, pp.343 中-349 上.
- 『法苑珠林』(唐・道宣律師著, 百二十卷), 四庫全書子部積家類, 台灣商務印書館, 1983-1986.
- 『北方毘沙門多聞宝蔵天王神妙陀羅尼別行儀軌』(唐・不空訳) 大正蔵第 21 卷, 密教部四.
- 『北方毘沙門天王隨軍護法儀軌』(唐・不空訳) 大正蔵第 21 卷, 密教部四.
- 『北方毘沙門天王隨軍護法真言』(唐・不空訳) 大正蔵第 21 卷, 密教部四.
- 『摩訶吠室囉末那野提婆喝囉闍陀羅尼儀軌』(唐・般若斫羯囉訳) 大正蔵第 21 卷, 密教部四.
- 『兩浙金石志』(清・阮元編, 十八卷) 浙江出版聯合集團・浙江古籍出版社, 2012.
- 『歴代名画記』(唐・張彦遠著, 十卷), 四庫全書子部藝術類, 台灣商務印書館, 1983-1986.
- 『吽迦陀野儀軌』(唐・金剛智訳) 大正蔵第 21 卷, 密教部四.

### 日本語

- 『國華 第 1313 号「特輯 高麗佛画」』110(8)國華社, 2005.
- 『大足石刻芸術』中国外文出版社+株式会社美乃美, 1981.
- 海老根聡郎, 西岡康広編『世界美術大全集 東洋編 7 元』小学館, 1999.
- 小川裕充, 弓場紀知編『世界美術大全集 東洋編 5 五代・北宋・遼・西夏』小学館, 1998.
- 佐久間留理子, 宮治昭「パーラ朝における観自在菩薩の図像的特徴(3)」『名古屋大学古川総合研究資料館報告』No.9, 1993, pp.107-129.
- 佐久間留理子「インド密教の観音像と『サーダナ・マーラー』——カサルパナ観音を中心として」『仏教芸術(262)』



- (特集インド・中国の変化観音) 毎日新聞社, 2002, pp.29-42.
- 佐久間留理子「パーラ朝における観自在菩薩の図像的特徴 (1)」『名古屋大学古川総合研究資料館報告』No.7, 1991, pp.109-148.
- 澤田瑞穂『増補 宝巻の研究』国書刊行会, 1975, pp.126-128, 244-245.
- 嶋田英誠, 中澤富士雄編『世界美術大全集 東洋編 6 南宋・金』小学館, 2000.
- 竺沙雅章「第二部宋元版大藏經の系譜」『宋元佛教文化史研究』汲古書院, 2000, pp.269-360.
- ジャック・ジェス編集『西域美術 ギメ美術館ペリオ・コレクション』講談社, 1994-1995.
- 鈴木敬ほか編『中國繪畫總合圖録 第一卷アメリカ・カナダ』東京出版会, 1982-.
- 瀧朝子「西夏時代敦煌の水月観音図研究」『鹿島美術財団年報』(23)鹿島美術財団, 2005, pp.200-210.
- 立川武蔵, 頼富本宏編『インド密教』春秋社, 1999.
- 立川武蔵, 頼富本宏編『チベット密教』春秋社, 1990.
- 田辺勝美『毘沙門天の起源』山喜房佛書林, 2006.
- 常盤大定, 関野貞『中国文化史蹟 4 江蘇・浙江巻』法蔵館, 1975.
- 常盤大定, 関野貞『中国文化史蹟 解説 上』法蔵館, 1975.
- 敦煌研究院編『安西榆林窟』平凡社, 1990.
- 敦煌研究院編『中国石窟 安西榆林窟』平凡社+文物出版社, 1990.
- 敦煌研究院編『中国石窟 敦煌莫高窟』(四) 平凡社+文物出版社, 1982.
- 西田龍雄「西夏の仏教について」『南都佛教(22)』奈良南都佛教研究会 1969-01, pp.1-19.
- 潘亮文「水月観音像についての一考察 下」『佛教藝術』(225号) 毎日新聞社, 1996, pp.15-39.
- 潘亮文「水月観音像についての一考察 上」『佛教藝術』(224号) 毎日新聞社, 1996, pp.106-116.
- 潘亮文「中国における観音菩薩像発展の一研究——主として五代・宋時代の水月観音, 白衣観音, 楊柳観音を中心に——」『鹿島美術財団年報 (13 別冊)』鹿島美術財団, 1996, pp.42-49.
- 逸見梅栄『観音像』誠信書房, 1960.
- 逸見梅栄『仏像の形式』東出版, 1970.
- 森雅秀「パーラ朝の守護尊・護法尊・財宝神の図像的特徴」『名古屋大学古川総合研究資料館報告』No.6, 1990, pp.69-104.
- 森雅秀『インド密教の仏たち』春秋社, 2001.
- 頼富本宏, ほか「北京首都博物館蔵・中国現存金銅仏群の総合的研究」, 平成 13 年度～15 年度科学研究費補助金 (基盤研究 B) (1) 研究成果報告書, 2004.
- 頼富本宏, 下泉全暁著『密教仏像図典: インドと日本のほとけたち』人文書院, 1994.

賴富本宏「インド現存の財宝尊系男女尊像」『伊原照蓮博士古稀記念論文集』伊原照蓮博士古稀記念会編, 1991, pp.267-299.

ロデリック・ウィットフィールド編集『西域美術 大英博物館スタイン・コレクション 敦煌絵画Ⅰ』講談社, 1982.

ロデリック・ウィットフィールド編集『西域美術 大英博物館スタイン・コレクション 敦煌絵画Ⅱ』講談社, 1982.

## 中国語

Michael Henss (Switzerland) (文明訳)「サキヤ元時期尼藏与藏漢金属造像存在阿尼哥風格嗎?」『故宮博物院院刊』133 期, 2007, pp.51-66.

方広錫「関与『開宝蔵』刊刻の幾個問題——写在『開宝遺珍』出版之際」『法音』(317), 2011, pp.10-20.

党燕妮「毘沙門天王信仰在敦煌の流伝」『敦煌研究』(総第 91 期), 2005, pp.99-104.

寧夏文物考古研究所編『山嘴溝西夏石窟』(上下) 文物出版社, 2007.

李翎「水月観音与藏伝佛教観音像之関係」『美術』, 2002, pp.50-53.

李翎「藏密救“六道”観音像の弁識—兼談水月観音像の產生」『佛学研究』, 2004, pp.271-284.

廖暘「杭州飛來峰元代梵文石刻辨釈」『藏学学刊』第一輯, 2004, pp.164-184.

羅文華, 鄭堆編『五百仏像集: 見即獲益』中国藏学出版社, 2011.

呂悦「和而不同—元代杭州飛來峰石窟‘梵式’造像的研究」『浙江省工芸美術』, 2009, pp.14-17.

賴天兵「飛來峰郭経歴造像題記及相關的元代积教都総統所」『文物世界』, 2008, pp.29-33, 40.

賴天兵「飛來峰紀年藏傳四臂観音三尊龕造像初探」『中原文物』, 2008, pp.74-79.

賴天兵「飛來峰元代第 37 龕金輪熾盛光仏変相造像考」『東方博物』第十二輯, 2003, pp.45-49.

賴天兵「杭州飛來峰第 91 号龕藏伝仏教造像考」『中国藏学』, 1999, pp.144-153.

賴天兵「杭州飛來峰石窟彫刻の中外芸術交流」『電大教学』, 1998, pp.20-22.

賴天兵「杭州飛來峰藏傳佛教造像題材内容辨析」『文博』, 1999, pp.58-66.

賴天兵「杭州飛來峰薩迦派印度祖師龕像初考」『南方文物』, 1999, pp.78-83.

賴天兵「杭州飛來峰元代第 84 龕造像探討」『敦煌研究』, 2000, pp.38-44.

賴天兵「杭州飛來峰元代石刻造像芸術」『中国藏学』, 1998, pp.96-107.

賴天兵「杭州西湖寶石山造像考述」『中国藏学』73 期, 2006, pp.50-59.

賴天兵「從版画看西夏仏教芸術对元代内地藏伝仏教芸術の影響」『中国藏学』第 61 期, 2003, pp.66-79, 90.

賴天兵「從版画看西夏仏教芸術对元代内地藏伝仏教芸術の影響」『中国藏学』第 63 期, 2003, pp.87-93.

- 賴天兵「從藏漢交流的風格形態看飛來峰元代造像與西夏藝術的關係」『敦煌研究』117 号，2009，pp.74-78.
- 賴天兵「元代杭州永福寺，『普寧藏』扉畫與楊璉真伽及其肖像」『中國藏學』(100)，2012，pp.164-171.
- 雷潤澤，ほか編著『西夏仏塔』文物出版社，1995.
- 勞伯敏「飛來峰救度仏母造像考」『浙江學刊』，1985，pp.128-130.
- 劉復生「唐宋時期西蜀與西夏及敦煌的文化關係」『西夏研究』第 4 輯，2006.
- 劉玉權「本所藏圖解本西夏文『觀音經』版面初探」，pp.41-48.
- 劉玉權「敦煌西夏石窟研究瑣言」『敦煌研究』(116)，2009，pp.8-11.
- 劉玉權「榆林窟第 29 窟水月觀音圖部分內容新析」『敦煌研究』(114)，2009，pp.1-3.
- 劉永增「安西東千仏洞第 5 窟毘沙門天王與八大夜叉曼荼羅解說」『敦煌研究』(總第 97 期)，2006，pp.1-5.
- 古本小說叢刊編輯委員會編『觀音伝』(古本小說叢刊第一六輯第 1 冊)中華書局，1991.
- 古本小說叢刊編輯委員會編『鶯哥孝義伝』(古本小說叢刊第三八輯第 1 冊)中華書局，1991.
- 故宮博物院編『梵華樓』(1-4 卷)紫禁城出版社，2009-2010.
- 高念華編『飛來峰造像』文物出版社，2002.
- 根松成林・曲傑嘉才「杭州飛來峰薩迦祖師毘瓦巴像的由來」『佛教文化』，2006，pp.72-75.
- 胡振祺「山西發見的三卷『開寶藏』」『文物季刊』，1992，pp.48-49.
- 胡文和，李永翹，劉長久編『大足石刻研究』四川省社會科學院出版社，1985.
- 黃湧泉『杭州元代石窟藝術』中國古典藝術出版社，1958.
- 洪惠鎮「杭州飛來峰“梵式”造像初探」『文物』，1986，pp.50-62.
- 洪惠鎮「杭州飛來峰楊璉真伽龕及其他」『文物』，1989，pp.90-93.
- 賈玉平「夏魯寺壁畫中多聞子圖像考察」『西藏研究』，2010，pp.64-72.
- 賈玉平「藏傳佛教美術中多聞子圖像及其信仰——以夏魯寺為例」『考古與文物』，2011，pp.92-96.
- 西夏博物館編『西夏藝術』寧夏人民出版社，2003.
- 謝繼勝，ほか著『江南藏傳佛教藝術：杭州飛來峰石刻造像研究』中國藏學出版社，2014.
- 謝繼勝，高賀福「杭州飛來峰藏傳石刻造像的風格淵源與歷史文化價值」『西藏研究』，2003，pp.41-49.
- 謝繼勝『西夏藏傳繪畫：黑水城出土西夏唐卡研究』河北教育出版社，2002.
- 謝繼勝編『藏傳佛教藝術發展史』(上下)中國書畫出版社，2010.
- 謝繼勝「榆林窟第 15 窟天王像與吐蕃天王圖像演變分析」『裝飾』(總第 182 期)，2008，pp.54-59.
- 熊文彬「杭州飛來峰第 55 龕頂髻尊勝佛母九尊壇城造像考」『中國藏學』，1998，pp.81-97.
- 熊文彬「元朝宮廷的“西天梵相”及其藝術作品(下)」『中國藏學』，2000，pp.93-104.
- 熊文彬「元朝宮廷的“西天梵相”及其藝術作品(上)」『中國藏學』，2000，pp.24-48.



- 浙江省文物考古研究所編『西湖石窟』浙江人民出版社，1986.
- 趙冬生，陳文秀「山西高平縣發見的兩卷『開寶藏』及有關『開寶藏』的彫印情況」『文物』，1995，pp.61-67.
- 趙冬生「閩与山西發見的五卷『開寶藏』的彫印問題」『晋陽學刊』，1994，pp.106-108.
- 張永安「敦煌毘沙門天王圖像及其信仰概述」『蘭州大學學報（社會科學版）』第35卷第6期，2007，pp.58-62.
- 鄭堆，羅文華ほか編『五百仏像集：見即獲益』中國藏學出版社，2011.
- 鄭振鐸編『中國版畫史圖錄』（一）中國書店，2012.
- 鄭怡楠「俄藏黑城出土西夏水月觀音圖像研究」『敦煌學輯刊』，2011，pp.132-139.
- 中國美術全集編集委員會『中國美術全集 彫塑編 12 四川石窟彫塑』人民美術出版社，1988.
- 中國藏伝仏教彫塑全集編輯委員會編『中國藏伝仏教彫塑全集 2 金銅仏上』北京美術攝影出版社，2001.
- 中國藏伝仏教彫塑全集編輯委員會編『中國藏伝仏教彫塑全集 3 金銅仏下』北京美術攝影出版社，2001.
- 中國藏伝仏教彫塑全集編輯委員會編『中國藏伝仏教彫塑全集 6 木彫』北京美術攝影出版社，2001.
- 陳高華「略論楊璉真加和楊暗普父子」『西北民族研究』，1986，pp.55-63.
- 陳粟裕「敦煌石窟中的于闐守護神圖像研究」『故宮博物院院刊』（總第162期），2012，pp.54-74.
- 陳育寧，湯曉芳編『西夏藝術史』上海三聯書店，2010.
- 陳瑋「西夏天王信仰研究」『西夏學』第9輯，2013，pp.197-207.
- 史金波『西夏佛教史略』寧夏人民出版社，1988.
- 佐藤有紀子（牛源訳）「敦煌吐蕃時期毘沙門天王像考察」『敦煌研究』（總第140期），2013，pp.33-41.
- 司開國「杭州飛來峰第68号龕造像的人間意蘊」『美術』，2009，pp.101-105.
- 宿白『唐宋時期的彫版印刷』文物出版社，1999.
- 宿白「元代杭州的藏伝密教及有關遺跡」『文物』，1990，pp.55-71，『藏伝佛教寺院考古』文物出版社，1996，pp.365-387.
- 尹敏璫「高麗水月觀音図の探索」『美術与設計』，2014，pp.68-70.
- 一西等編『海外回流西藏文物精粹』文物出版社，2012.
- 于君方『觀音——菩薩中國化的演變』，商務印書館，2012 初版，2015 再版.
- 王達軍攝影『安岳石窟』四川出版集團・四川美術出版社，2008.
- 王丹「杭州市飛來峰石窟における仏像に関する調査報告」『人間社会環境研究』第28号，2014，pp.1-15.
- 王惠民「敦煌写本『水月觀音經』研究」『敦煌研究』，1992，pp.31，93-98.
- 王惠民「敦煌水月觀音像」『敦煌研究』，1987，pp.31-38.
- 王躍工「元代杭州佛教密宗造像之研究」『新美術』，1998年2月，pp.46-56.（吳作人國際美術基金會編『美術交流』，1993，pp.36-48）

## 英文

- Bhattacharyya Benoytosh, *Sādhanaṁālā*(2 vols.), Oriental Institute, G.O.S.Baroda, 1968(1925).
- Bhattacharyya Benoytosh, *The Indian Buddhist Iconography*, Aryan Books International, New Delhi, 2008(1924).
- Bhattacharyya Benoytosh, *The Indian Buddhist Iconography*, Oxford University Press, London, 1924.
- Mitra S.K., *East Indian Bronzes*, Calcutta University, Calcutta, 1979.
- Sahai B., *Iconography of Minor Hindu and Buddhist Deities*, New Delhi, 1975.
- Sakuma Ruriko, *Sādhanaṁālā: Avalokiteśvara Section ---- Sanskrit and Tibetan Texts*, Delhi, 2002.
- Saraswati S.K., *Tantrayāna Art: An Album*, Calcutta, 1977.
- Tachikawa Musashi, Mori Masahide, Yamaguchi Shinobu, *Five Hundred Buddhist Deities*, National Museum of Ethnology Osaka, 1995.